TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang III Heft 2

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 2. Heftes III. Jahrgang

APRIL 1945

Seite 81 *Jean Pauls humoristische Sprache*
Hermann Villiger

» 99 *Zur Lyrik Paul Eluard's*
Lotte Thiessing-Specker

» 122 *Aux Extrêmes de la Sphère d'Appartenance*
Willy Borgeaud

» 130 *Die Dichtung des absoluten Wortes*
Reto R. Bezzola

» 142 *Gaston Bachelard. «L'air et les songes»*
Th. Spoerri

» 148 *Klassik und Barock bei Ronsard*
Elisabeth Brock-Sulzer

» 156 *Die neue Realität bei Guillaume Apollinaire*
Gerda Neukomm

» 157 *Glossen*

Verzeichnis der Mitarbeiter: Reto R. Bezzola, Universität Zürich; Willy Borgeaud, Basel; Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Gerda Neukomm, Zürich; Theophil Spoerri, Universität Zürich; Emil Staiger, Universität Zürich; Lotte Thiessing-Specker, Zürich; Hermann Villiger, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

JEAN PAULS HUMORISTISCHE SPRACHE

Von Hermann Villiger

Im 48. Zykel der 9. Jobelperiode des *Titan* findet sich folgende Situation:

Schoppe ist trotz des hässlichen Maiwetters ans Wasser gegangen, um ein Gesundheitsbad zu nehmen. Ein in der Nähe vorbeiziehender Dorfleichenzug sieht ihn ins Wasser springen. Daraufhin eilen die Leute herbei, um ihn zu retten, weil sie glauben, er wolle sich das Leben nehmen. Schoppe, im Wasser stehend, lässt sie ruhig herantreten und hält darauf der verdutzten Trauerversammlung folgende Rede, in der er seinen vermeintlichen Selbstmord rechtfertigt:

«Ich nehme noch Vernunft an, ob ich gleich schon im Wasser stehe; aber lasset euch auch bedeuten, lieben K e r s t e n e insgemein, denn so hiess man zu Karls Zeiten die Christen! Ich bin ein armer Sakramenter und erinnere mich kaum, wovon ich bisher lebte, so blutwenig wars. Was ich in der Welt nur anfing, dabei war kein Segen, sondern Krebsgang hinten und vorn. Ich legte in Wien ein hübsches Magazin von Schnepfendreck an, aber ich setzte nichts ab, aus Mangel an Schnepfen. — Ich griffs am andern Ende an und hausierte in Karlsbad für grosse Herren, die sonst auf jeden Bettel und Sessel ein Gemälde setzen, mit hübschen Kupferstichen für den Abtritt, damit sie da statt des blossen gedruckten Papiers etwas Geschmackvolles hätten zum Verbrauche; behielt aber die ganze Suite auf dem Halse, weil die Manier zu hart war und nicht idealisch genug. — In London macht' ich Reden voraus (denn ich bin ein Gelehrter) für Menschen, die gehangen werden und doch noch etwas sagen wollen; ich trug sie den reichsten Parliamentsrednern und selber Spitzbuben von Buchhändlern an, hätte aber die Reden beinah selber gebraucht. — Ich hätte mich gern vom Vomieren genährt[1]; aber dazu gehört Fond. — Ich suchte

[1] In Darwins Zoonomie, I. Bd. S. 529, wird einer angeführt, der vor Zuschauern es machte. In Paris tat ein anderer dasselbe durch Luft, die er in den Magen schluckte.

einmal bei einem gräflichen Regimente als Notenpult unterzukommen, weils bei der Wachtparade dumm aussieht, dass jeder einen musikalischen Lappen auf der Schulter hängen hat, den der andre vom Blatte spielt; ich wollte für ein weniges alle Musikalien an mir tragen und mit den Noten vor ihnen stehen, aber der Premier-Lieutenant (er sitzt zugleich in der Regierung und Kammer) glaubte, die Pfeifer würden lachen, wenn sie bliesen. So ging mirs von jeher, theuere Kerstene; aber trabt nicht auf meinem theuern Mantel herum! — Zum Unglück schritt ich gar in die Ehe mit einer mit eingeschmolzenen Siegeln[1] ausgestatteten Wienerin, Namens Praenumerantia Elementaria Philanthropia[2] — ihr wisset nicht, was es zu deutsch heisst —, einem wahren Höllenbesen, der mich wie einen Parforcehirschen hier ins Schilfrohr hereingehetzt. Kerstene, ich blamiere mich im Wasser, wenn ich mit unserm Wehestand ganz herausgehe; kurz meine Philanthropia war vor der Ehe wie die Stacheln eines neugebornen Igels weich; aber in der Ehe, als das Laub herunter war, sah ich wie auf Bäumen im Winter ein Raben- und Teufelsnest nach dem andern. Sie zog sich stets so lange an, bis sie sich wieder ausziehen musste — wenn ein Fehler an mir oder den Kindern gehoben war, zankte sie noch ein wenig fort, wie man sich noch fort erbricht, wenn das emeticum und alles schon heraus ist — sie gönnte mir wenig, und hätt' ich ein Fontanell gehabt, sie hätte mir die frische Erbse vorgerückt, die ich jeden Tag hätte hineinlegen müssen — kurz wir wollten beide verschieden hinaus, der Rungnagel der Liebe war ausgezogen, und ich fuhr mit den Vorderrädern ins Wasser herein und meine Praenumerantia hält mit den Hinterrädern zu Hause. — Seht, meine Weiber, darum thu' ich mir mein Leid an — der Atzmann[3] hätte mich ohnehin bei der Kehle gegriffen —; spiegelt euch aber! Denn wenn ein Mann, der ein Gelehrter ist und darum, wie ihr von Fichten noch wisset, als angestellter Aufseher, Lehrherr und Mentor des Men-

[1] In Wien machte ein Institut aus altem Lack neuen und steuerte mit dem Ertrage Arme aus. [2] So geschmacklos wollte Basedow eine Tochter zum Andenken des auf Pränumeration erscheinenden Elementarwerks taufen lassen. S. Schlichtegrolls Nekrolog. [3] So heisst an einigen Orten die Schwindsucht.

schengeschlechts herumgeht, vor seiner Frau ins Wasser springt und seine Ephorie und Hofmeisterstelle fahren lässt: so könnt ihr schliessen, wozu eure Männer, die sich mit mir gar nicht messen dürfen in der Gelehrsamkeit, kapabel sind, falls ihr solche Praenumerantien, Elementarien und Philanthropien seid, wie ihr leider das Ansehen habt. — Aber (beschloss er plötzlich, da er Albano und den Doktor sah) schert euch fort, ich will ersaufen!» (I. 8. 219, 27—221, 20.) —

Jean Paul selbst gibt nach seiner Gewohnheit einige Erläuterungen zu dem schwer verständlichen Text. Sie genügen aber nicht. Ich füge darum noch folgende hinzu:

Schnepfendreck war früher ein höchst geschätzter Leckerbissen. Fontanellen sind künstlich angelegte, eiternde Wunden im Unterhautzellgewebe, die durch hineingelegte Fremdkörper in Eiterung erhalten werden. Nach der älteren Medizin sollten dadurch Entzündungen abgeleitet und geheilt werden. Rungnägel werden die Bolzen genannt, an denen der Hinterwagen mit dem Vorderwagen zusammenhält. Und Ephorie endlich bedeutet Amtsbezirk, Aufsichtskreis eines Kirchen- oder Schulaufsehers. —

Ein leichter Schwindel fällt uns an nach dieser Rede. Die Verwirrung ist gross, und wir haben Mühe, uns zurechtzufinden. — Was Schoppe uns da vorzaubert, ist — mit Jean Paul zu reden — fast wie ein jüngster Tag, der die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos zusammenwirft. — Hat das alles überhaupt einen Sinn? — Wir könnten nun Jean Pauls «Vorschule der Ästhetik» zu Rate ziehen. Da hiesse es etwa: «Der Humor, als das umgekehrte Erhabene, vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.» (I. 11. 112, 10—11.) — Wir spüren gleich, dass die Vernichtung des Endlichen irgendwie zu tun hat mit dem Chaos von Einzelheiten, die in dieser Rede durcheinandergerüttelt werden. Wir dürfen aber die Wege, die sich uns da öffnen, nicht weiter verfolgen. Im Rahmen dieser Arbeit geht es nicht an, auf die Theorien des Humors näher einzutreten. Begnügen wir uns mit dem, was unser Text zur Charakteristik des humoristischen Geistes hergibt.

Zunächst sehen wir uns den Inhalt dieser Rede etwas genauer an: Schoppe erzählt von seinen Abenteuern in Wien,

Karlsbad und London. Das ist nicht nur Spass. Schoppe ist tatsächlich weit in der Welt umhergekommen, denn er hat keine Heimat, es hält ihn nie lange an einem Ort. Sich einzunisten in einer Stadt, einem Hause, das hiesse sich beschränken in einer bestimmten Endlichkeit. Der Humorist aber strebt auch in diesem rein räumlichen Sinne immer zum Ganzen hin, zum Unendlichen. Er kennt nach Schoppes eigenen Worten keine höhere Lust, als sich aus dem festen Land ins Weltmeer hinauszuschnellen und mit seinen Rücken-, Bauch- und andern Federn sich durch die Fluten und Sümpfe des Lebens zu treiben.

Aber auch Beruf und Ehe schlagen Schoppe zum Unheil aus; darum werden sie lächerlich gemacht. Jeder Beruf schränkt den unendlichen Geist ein und nötigt ihn zu bestimmter Tätigkeit. Wer sich auf einen Beruf vorbereitet, bildet nur einen Teil seiner Kräfte aus und bannt sie in einen bestimmten Wirkungskreis, der dem Humoristen bereits zu eng ist. Dieser will nicht Jurist, Schreiner oder Pfarrer, er will nur ein Mensch schlechthin sein.

Die Ehe gar sucht die Gefühle zu konservieren und macht eine Gnade zur Pflicht. Zu welcher Qual dieses tägliche Gebundensein an einen Menschen führen kann, hat Schoppe-Leibgeber an seinem Freunde Siebenkäs erfahren, dessen Eheleiden Jean Paul in den «Blumen-, Frucht- und Dornenstücken» erzählt. —

Ja sogar der Name ist eine Gefahr. Wenn alle Welt Schoppe Schoppe nennt, so stempelt sie ihn dadurch zu einem Wesen mit bestimmten Eigenschaften und Gewohnheiten. Der Name ist wie eine Etikette, die man einer Flasche aufklebt, um ihren Inhalt zu kennzeichnen. Der Jurist hält sich an unsern Namen, wenn er uns mit unserer Identität behaften will. Gerade diese Identität läuft dem Humoristen auch zuwider. Zu seinen verschiedenen Rollen, seinen zahlreichen Ichs braucht er mehrere Namen. Darum nannte sich Schoppe früher Leibgeber. Aber auch das war nicht sein ursprünglicher Name; er hatte ihn nur gegen seinen eigenen — Siebenkäs — von seinem Freunde eingetauscht.

Etwas glauben wir jetzt schon mit Gewissheit festzustellen:

Der Humorist fühlt sich im Endlichen nicht zu Hause und findet sich in der Wirklichkeit nur mit Mühe zurecht. Offenbar ist es die unendliche Idee, die sich scheut, ins Endliche einzugehen.

Doch zurück zum Text. — Wir glauben Schoppe nicht recht, was er uns da vormachen will. Die Berufe, die er aufzählt, sind an sich schon seltsam: Schnepfendreckhändler, Redenfabrikant und dann gar lebendiger Notenständer bei einem gräflichen Regimente. — Noch abenteuerlicher jedoch ist die Art und Weise, wie Schoppe diese Berufe ausübt. Wer schon Schnepfendreck verkauft, wird doch nicht ein Magazin anlegen, um es nachher portionenweise an den Mann zu bringen. Kupferstiche vertreiben, das wäre an sich gar nicht so unsinnig, aber Kupferstiche für den Abtritt, das ist ein Luxus, zu dem auch wohlhabende Herren schwer zu überreden sein werden. Reden, im voraus verfertigt, passen gewiss in den wenigsten Fällen zu den besonderen Umständen dessen, der sie kauft und ablesen will. Auch das Notenpult leuchtet uns nicht recht ein; denn wie sollen die Kerle ihre Noten noch vom Blatte lesen können, wenn Schoppe sämtliche Blätter übereinandergeschichtet auf seinem Rücken voranträgt? — So hat denn Schoppe auch kein Glück mit seinen Versuchen, sich als Bürger und Berufsmann zu geben. Er gibt das freimütig zu und führt sogar bei jedem Unternehmen die Gründe an, warum es ihm missglückt sei, in parallel geführten Nebensätzen, die regelmässig mit «aber» beginnen. Doch auch diese Begründungen sind nur Schein und so unsinnig wie alles Übrige. Schoppe hat seinen Schnepfendreck nicht absetzen können? Warum? — Aus Mangel an Schnepfen, behauptet er! Und das Amt als Notenpult habe er nicht bekommen, weil der Lieutenant fürchtete, die Pfeifer würden lachen. Aber das ist gewiss nebensächlich, wenn man bedenkt, dass die Musikanten nicht mehr viel von ihren Blättern sehen, wenn sie Schoppe allesamt vorauströgt. —

Bedenkliche Zweifel steigen auf. — Ob Schoppe uns was vormachen will, ob er uns zum besten hält? Wir glauben ihm nicht mehr recht, dass er in Karlsbad, Wien und London wirklich gewesen ist. Und ob er sich tatsächlich so unglaublich ungeschickt benommen hat? Auf jeden Fall, wer Schop-

pes Vergangenheit kennt, aus den *Blumen-, Frucht- und Dornenstücken,* der weiss, dass Schoppe nie verheiratet war, weder mit dem geschilderten Höllenbesen noch sonst mit einer Frau. — Nun ist's gewiss, Schoppe lügt uns an. Doch ganz offenbar tut er das nicht irgendeinem Nutzen oder Zweck zuliebe; es ist ihm nicht daran gelegen, dass wir ihm Glauben schenken. Was hat dann aber die ganze Rede für einen Sinn? — Da müssen wir uns nochmals auf ihren Inhalt besinnen: Schoppe setzt seinen Lebensrettern auseinander, warum er freiwillig habe in den Tod gehen wollen. In Wahrheit war er ja nur ins Wasser gestiegen, um seine Gesundheit zu stärken. So steht die Rede von Anfang an in der Luft. Sie gibt sich aus als Verteidigung einer Handlung, die gar nie stattfindet. — Schoppe redet offenbar zu seinem Vergnügen, und ob die andern ihm zuhören, ist ihm gleichgültig. Ein wesentlicher Bereich der Sprache, die Sprache als Mitteilung ist dadurch bereits in Frage gestellt. — Wie wenig es Schoppe darum geht, seinen Zuhörern etwas mitzuteilen, lässt sich auch sonst nachweisen. Die Anspielungen auf Darwin und Basedow, die Fontanellen und die Ehe mit einer mit eingeschmolzenen Siegeln ausgestatteten Wienerin werden diesen schlichten Dorfleuten vermutlich noch viel dunkler geblieben sein als uns, die wir wenigstens noch die Anmerkungen Jean Pauls und Handbücher zuhilfe nehmen können.

Wir fragen uns immer mehr, warum Schoppe überhaupt redet. Offenbar muss ihm doch sehr daran gelegen sein. Denn vergessen wir nicht: Während Schoppes Geist dies tolle Feuerwerk entzündet, steht sein Körper im Wasser bis zum Hals und friert. Nur nebenbei: Auch das zeigt wieder, wie sehr der humoristische Geist sich gegen jede Wirklichkeit, die ihn beschränkt, zur Wehr setzt, sogar auf Kosten seines Körpers. — Während der Körper in dieser verzweifelten Lage ausharren muss, hält der Geist unbeirrt seine Rede. Unbeirrt, denn die Rede ist lang und kunstvoll gebaut. Sehen wir sie nur an! Die beiden Gründe seines Lebensüberdrusses behandelt Schoppe hübsch getrennt: Zuerst die gescheiterten Versuche, sich im praktischen Leben zurechtzufinden, dann die verfehlte Ehe. Beide durch eine Zäsur säuberlich auseinandergehalten, nämlich durch den Satz: «So ging mirs von je-

her, theuere Kerstene; aber trabt nicht auf meinem theuern Mantel herum!» —

Ob wohl die Rede an sich etwas mit dem Humor gemeinsam hat? — Wer Jean Pauls Werke kennt, weiss wie häufig solche Reden wiederkehren. Manchmal sprechen die Romanfiguren, oft auch der Dichter selbst. Das sind die Extrablättchen und Ausschweifungen, die der Dichter zum Ärger des Lesers bei jeder Gelegenheit einzuschmuggeln weiss. So hat z. B. Viktor, der Held des *Hesperus,* erzählen hören, am Nordpol gefriere im Winter jedes Wort, aber im Sommerhalbjahre tau' es wieder auf und werde dann erst gehört. — Welch wunderbares Thema für die Magie der Einbildungskraft! Die Phantasie Viktors kann nun daran gehen, sich die Folgen auszumalen: «Diese Nachricht», berichtet Jean Paul weiter, «malte sich Viktor auf dem Wege nach der Insel aus; wir wollen unsere Ohren an seinen Kopf legen und dem innern Gesumse zuhorchen.» (I. 3. 175, 19—21.) Und dann bringt Jean Paul in Viktors Namen dies ganze innere Gesumse. Wohl zu merken: So umgeht der Dichter die Schilderung des Weges, den sein Held bis zur Insel zurücklegt.

Als ein «inneres Gesumse» muss auch die Rede Schoppes gewertet werden. Diese Rede ist gar nicht an ein Du, ein Gegenüber gerichtet; sie will nicht überzeugen, nicht belehren; sie ist ein Kreisen des entzückten Geistes in sich selbst.

Ein solches Spiel des Geistes, der Phantasie ist möglich in der Rede. Die Rede nämlich betont das Ich, den subjektiven Geist, wie denn auch Schoppe im ersten Teile seiner Ausführungen fast jeden Satz mit «ich» beginnt. Das Ich bestimmt, was im Rahmen einer solchen Rede zur Sprache kommen soll; ihr Anfang und Ende stehen ganz unter der Willkür des Sprechers. Ihr Zusammenhang mit den zufälligen Situationen der endlichen Wirklichkeit ist gering. Ein unbedeutendes Geschehen, ein beiläufig hingeworfenes Wort kann den Anstoss geben. Je geringer der Anlass, der Vorwurf ist, um so weniger fühlt sich der Redner verpflichtet, um so freier kann er seine Einbildungskraft spielen lassen. Das lächerliche Verhältnis zwischen Anlass und Umfang der Rede ist das deutlichste Beispiel für das problematische Verhältnis des unendlichen Geistes zur endlichen Wirklichkeit.

— Hat der Redner einmal angefangen, so kann er vom Hundertsten ins Tausendste geraten, er kann die in Wirklichkeit entferntesten und unvereinbarsten Dinge zusammenzwingen und durcheinanderwerfen. Er kann mit den Wörtern und Dingen spielen, als wären sie seine Geschöpfe. Dies Spielerische erscheint meistens als Variation eines Einfalles, der als Thema, genau wie in der Musik, dem Ganzen zugrunde liegt und vorangestellt wird. — Das ist auch in Schoppes Rede so: «Ich bin ein armer Sakramenter und erinnere mich kaum, wovon ich bisher lebte, so blutwenig war's. Was ich in der Welt anfing, dabei war kein Segen, sondern Krebsgang hinten und vorn.» Soweit geht das erste Thema, das nachher in fünf Sätzen abgewandelt wird. Weniger klar, aber in gleicher Art ist auch der zweite Teil der Rede gebaut. Der ganze Satz von «Sie zog sich stets so lange an», bis zu «kurz wir wollten beide verschieden hinaus», gibt Variationen zum Thema «Höllenbesen». — Damit wird den sinnlichen Inhalten der einzelnen Sätze ihre Selbständigkeit genommen. Sie stehen nur noch da als Funktionen des Ganzen, als zufällige Illustration des einen Grundgedankens. Was an Wirklichem beigebracht wird, die Orte, Handlungen, Personen, ist ganz unwesentlich.

Variationen, Thema, das sind nun aber Fachausdrücke, die wir nicht zufällig der Musik entlehnt haben. Jean Paul selbst wusste, dass seine Sprache irgendwie der Musik verwandt sei. Immer wieder gelangen er und seine Helden auf eine Stufe des Entzückens, auf der die Worte in blossen Klang übergehen. Die Sprache reicht nicht aus, gerade das Wesentlichste auszudrücken. Von Viktor weiss der Dichter zu erzählen: «Was ihn stark bewegte, trieb ihn allezeit zum Singen an, besonders der Affekt der Sehnsucht.» (I. 3. 107, 28—30.) So gibt es wenig Höhepunkte des hymnischen Stils, in denen nicht die Musik der Sprache helfend zur Seite träte, vorzüglich als Gesang. — Und wie im hymnischen Stil die Sprache sich der Musik nähert, indem sie aus dem Bildlichen ins Klangliche ausweicht, so weicht sie im humoristischen Stile nach der andern Seite ins Geistig-Abstrakte aus. Damit nähert sich die Sprache der Variation, ja vielleicht sogar der Fuge. Gerade diese zwiefache Möglichkeit, dem Bild-

lichen auszuweichen, gefällt Jean Paul. Denn beide Wege führen ins Unendliche; nur die Mitte der Sprache, ihre Bildlichkeit, behaftet uns mit den Gegenständen dieser endlichen Welt.

Doch zurück zur Variation. — Sobald die Sprache solchermassen ein Thema abwandelt, kann sie es sich leisten, das Einzelne so sinnlich sichtbar als nur möglich zu gestalten. Daher die unerhört dichte Bildlichkeit des humoristischen Stils, die Häufung von Eigennamen, Metaphern und Vergleichen. Denn je grösser die Sinnlichkeit des Einzelnen, um so grösser der Triumph des Geistes, der dies Einzelne nach seiner Willkür zusammenstellt und aufhebt, indem er es zur blossen Funktion eines übergeordneten Zusammenhangs hinunterdrückt. Mit der Selbständigkeit wird dem Wort aber auch seine Gefährlichkeit genommen, und wir müssen nicht mehr fürchten, ihm als dem Sinnlich-Einzelnen zu verfallen. —

Wie wir die Dinge bisher wendeten, immer begegneten wir einem Geist, der sich dem Endlichen widersetzt, der dem Wirklichen misstraut und der Beschränkung zu entgehen sucht. Schoppe steht aber auch mit seinem eigenen Körper und mit der Sprache nicht auf gutem Fusse. Damit kann er es aber doch nicht hindern, dass sein eigener Körper und alle Dinge um ihn her einfach da sind, sich aufdrängen mit ihrer harten und unbequemen Gegenständlichkeit. Gegen diese Not hilft schliesslich nur eines: Das bedrängte Ich, der Geist, erklärt die ganze Endlichkeit für seine Schöpfung. Zunächst im Scherz, wie in dieser Rede. Dabei aber bedient er sich, wenn auch widerwillig, doch wieder der Sprache. Die Sprache steht jedoch immer irgendwie im Bunde mit der endlichen Wirklichkeit. Bevor etwas Sprache werden kann, muss es als Einzelnes aus dem Ganzen der sinnlichen Wirklichkeit hervortreten und wahrgenommen werden. Gerade das ist dem humoristischen Geiste, der stets zum Totalen drängt, widerlich. Die Leistung des Wortes, das vereinzelt und individualisiert, und die Leistung des Satzes, der das Einzelne in bestimmte festlegende Bezüge zueinander setzt, arbeiten dem Humoristen entgegen. Ausserdem zeigt sich in der Sprache ein merkwürdiger Vorrang des Gesichtsinnes,

der gegenständlichen Sichtbarkeit. Sehen und Sprechen haben vieles gemein. Alle Sprache beschwört eine gegenständliche Welt herauf, die unsern Geist zu fesseln droht. Das hat auch Jean Paul gewusst. Er nennt darum die Sprache den «Linientheiler der Unendlichkeit» oder auch das «Scheidewasser des Chaos». (I. 12. 363. 21/22.) Die Sprache ist dem Körper ähnlich. So wird sie auch von Jean Paul immer wieder geradezu «das Körperliche» genannt. — Wie das unendliche Ich des Humoristen Zeit seines Lebens auf den Körper angewiesen bleibt, so der denkende Geist auf die Sprache. Aber die Sprache bleibt ein Ärgernis wie der Körper. Viktor im *Hesperus* sagt, sie sei nur für die Alltagsempfindungen erfunden. Und wie der Körper ist auch das Wort und der Satz ein Kerker des Geistes. Darum muss Schoppe, indem er sich der Sprache bedient, ständig ihre Leistung aufzuheben suchen. Sprechen bedeutet für Jean Paul einen Kampf mit der Sprache.

Sehen wir zu, wie das im Einzelnen geschieht:

Noch einmal müssen wir uns auf den Inhalt der Rede besinnen. Schoppe begründet seinen Freitod: Er sei arm, weil ihm jeder Beruf fehlgeschlagen. Zudem habe er einen wahren Höllenbesen von einer Frau erheiratet. — Das ist der langen Rede kurzer Sinn. Wir begreifen nun aber, warum Schoppe so spricht: Je länger die Rede, je kürzer ihr Sinn, um so mehr wird die Bedeutung des einzelnen Wortes und Satzes herabgesetzt. Wenn so wenig an Sinn und Inhalt auf so viele Worte verteilt wird, muss ja das einzelne Wort als leere und tote Hülse erscheinen, mit der man umspringen kann, wie es einem beliebt. Ganz falsch wäre es, deshalb zu sagen, die Sprache werde dadurch verwässert, die Rede blass. Ganz im Gegenteil. Der Humorist erstrebt dichteste Sinnlichkeit. Wo immer es möglich ist, werden Ort und Personen genau, mit Eigennamen angegeben, denn Eigennamen bringen immer etwas von der Atmosphäre des Milieus mit sich, dem sie entstammen. Wir erinnern uns bei der Gelegenheit an die Namen des Textes: Karl der Grosse, Basedow, Darwin, Karlsbad, Wien, London. Zu diesen verdichtenden Wörtern gehören auch die Fremdwörter. Sie fallen schon rein gefühlsmässig um so mehr aus ihrer Umgebung im Text

heraus, je abenteuerlicher sie klingen. Und je weniger wir ihren Sinn erfassen, um so stärker drängen sie sich durch ihre klangliche Sinnlichkeit, mit ihrem seelenlosen Sprachleibe auf. So entsteht die grosse Spannung zwischen dem Endlichen, der Sprache, und dem Unendlichen, dem Geist, der sich des toten Materials bemächtigt, es gründlich durcheinanderrüttelt und so durch Reibung den Funken des Geistes an ihm entzündet. Diese bedeutungsmässige Leere des Wortes kann sogar an einzelnen Fällen gezeigt werden: Der Name Praenumerantia Elementaria Philanthropia bleibt leerer Schall für die Zuhörer, wie denn auch Schoppe sagt: «Ihr wisset nicht, was das zu deutsch heisst». Die drei Namen tauchen aber noch einmal auf im Text: «... so könnt ihr schliessen, wozu eure Männer, die sich mit mir gar nicht messen dürfen in der Gelehrsamkeit, kapabel sind, falls ihr solche Pränumerantien, Elementarien und Philanthropien seid, wie ihr leider das Ansehen habt.» So wie er dasteht, ergibt der Satz nicht einmal einen rechten Sinn für den eingeweihten Leser, und Schoppes Zuhörern vollends können diese seltsamen Worte nicht anders, denn als zwar dunkle, aber deshalb nur um so schlimmere Schimpfnamen geklungen haben. — Ein anderes Mittel, den Sinn der Wörter zu verdünnen, ist die Doppelbenennung: «Denn wenn ein Mann als angestellter Aufseher, Lehrherr und Mentor des Menschengeschlechts herumgeht». Das sind ja nicht drei verschiedene Berufe. Schoppe braucht nur drei Worte für die selbe Sache. Das gleiche gilt für «Ephorie und Hofmeisterstelle». Diese Doppelbenennung ist ausserordentlich häufig. Im *Hesperus* etwa heisst es: «Ein Hof ist das Parloir oder Sprachzimmer des Landes.» (I. 3. 161, 7/8) — Diese Doppelheit der Aussage kann sich über ganze Satzteile und Sätze ausdehnen: «wir wollten beide verschieden hinaus, der Rungnagel der Liebe war ausgezogen». Fast immer gibt dann — wie hier — der eine Satz die plane Aussage, der andere den gleichen Inhalt ins Metaphorische gewendet. Wir begegnen hier wiederum im Kleinen der Variation, wie sie uns schon im Aufbau der ganzen Rede aufgefallen ist. —

Der Kampf gegen das Wort kann aber auch von der entgegengesetzten Seite her geführt werden; statt den Gehalt

und die Bedeutung des Wortes zu verringern, kann man auch beide so stark erweitern, dass der Phantasie, der Willkür des Geistes, genügend Spielraum offen bleibt. Das ist so zu verstehen: Jedes Wort ruft eine bestimmte Vorstellung hervor und legt uns dadurch fest auf etwas Einzelnes. Steht es allein, so ist der Phantasie noch ein gewisser Spielraum gelassen. — Ein Wort wie «Feder» etwa lässt viele und verschiedene Vorstellungen zu. Sobald es aber in ein Umfeld, in ein Satzgefüge, gestellt wird, legt es sich und damit unsere Einbildungskraft auf eine Bedeutung fest. Diese Leistung von Wort und Satz muss ebenfalls nach Möglichkeit aufgehoben werden: «meine Philanthropia war vor der Ehe wie die Stacheln eines neugebornen Igels weich». «Weich» bezieht sich gleichzeitig auf den Igel und auf die Ehefrau. Dadurch werden die wörtliche und die übertragene Bedeutung des Wortes gleichzeitig aktualisiert; das Wort behält auch innerhalb des Satzgefüges seine Mehrdeutigkeit. — Meistens weist Jean Paul durch Sperrdruck auf solche Worte ausdrücklich hin, damit der Leser das geistreiche Spiel nicht übersieht. Jetzt lässt sich auch erklären, warum das Wort «Kerstene» in Sperrdruck hier steht. Auch dieses Wort öffnet gegenüber dem üblichen «Christen» einen weiteren Spielraum für die Phantasie. Wenn der Leser auch nur einen Augenblick dabei verweilt, so muss er den leisen Anreiz spüren, zurückzuschweifen in längst vergangene Zeiten, aus denen das Wort herüberklingt. — So wird dem einzelnen Worte aufgepackt, was es irgend zu tragen vermag, damit es durch die schillernde Mannigfaltigkeit seiner Bezüge der Einbildungskraft ihre Freiheit lasse.

Aber auch der Satz droht den Geist festzulegen. Darum muss auch er erweitert werden, damit er möglichst vieles und ungleichartiges fasse. Das geschieht zunächst ganz äusserlich dadurch, dass er nach vorn und hinten offen gelassen wird. An Stelle der Punkte und der übrigen bestimmten Satzzeichen treten die Gedankenstriche, die ganze Gruppen von Nebensätzen, ja sogar an sich selbständige Hauptsätze, zu einer höhern Einheit verbinden. Das zeigt sich in Schoppes Rede nicht mehr so deutlich wie in den früheren Werken, da Jean Paul gerade im *Titan* viele seiner Eigentüm-

lichkeiten zugunsten der Durchschnittssprache vermieden hat. Die ganze Satzgruppe von «Ich legte in Wien ein hübsches Magazin von Schnepfendreck an» bis zu «Ich suchte bei einem gräflichen Regimente als Notenpult unterzukommen», wäre noch im *Hesperus* bloss durch Gedankenstriche getrennt worden. Jetzt stehen sie zwar auch noch da, aber die Punkte sind beigefügt. In kleinerem Rahmen zeigt sich diese Sprengung des Satzgefüges im zweiten Teil der Rede: «Sie zog sich stets so lange an usw.». Und gleich noch einmal im nächsten Satz: «Seht meine Weiber, darum thu' ich mir ein Leid an — der Atzmann hätte mich ohnehin bei der Kehle gegriffen». — Doch gehen wir jetzt zu noch Handgreiflicherem über. Da sind einmal die Fremdwörter, die sich in unerhörter Weise häufen: Sakramenter, Magazin, hausieren, Suite, Manier, Parliament, Vomieren, Fond etc. Einige davon sind so ausgefallen, dass man Lexika und Handbücher wälzen muss, bis man sie versteht. Noch auffälliger häufen sich die Metaphern und Vergleiche. Man halte nur einen Text von Goethe oder Gottfried Keller daneben: Auf den ersten beiden Seiten des *Grünen Heinrich* etwa findet sich kein einziges Gleichnis und nur eine Metapher. Dagegen bietet uns Schoppe ein wahres Raritätenkabinett: Krebsgang, musikalische Lappen, Höllenbesen, Rungnägel der Liebe und die Vorder- und Hinterräder des ehelichen Wagens. Sich selbst vergleicht er mit einem Parforcehirschen, die anfängliche Sanftheit seiner Ehehälfte mit den noch weichen Stacheln eines jungen Igels, und in einem Satze gar verwirren sich Verglichenes und Gleichnis derart, dass wir uns kaum mehr zurechtfinden: «aber in der Ehe, als das Laub herunter war, sah ich wie auf Bäumen im Winter ein Raben- und Teufelsnest nach dem andern». Die Vergleiche sind aber nicht nur zahlreich, sie sind auch ausgefallen, aus den entferntesten Bereichen hergeholt. Wem ausser Schoppe und Jean Paul würde es wohl einfallen, von einem Rungnagel der Liebe zu sprechen oder emetica und Vomieren zum Vergleiche herbeiziehen? Was hat dies alles zu bedeuten? Zunächst hat es sicher wieder mit der Freiheit und Willkür des Geistes zu tun: Wer sich angesichts eines Gegenstandes noch auf verschiedene Möglichkeiten seiner Benennung besinnen kann

oder ihn gar mit andern Dingen vergleicht, der hat sich nicht an den Gegenstand verloren, für den sind Sache und Wort nicht eines wie dem Lyriker. Er weiss, dass ein Ding mehrere Namen haben kann und dass es der selbstherrliche Geist ist, der sie ihm gibt. So schiebt sich als selbständige dritte Schicht die Sprache zwischen Ich und Sinnending und hindert es, dass der Gegenstand zum Zustand wird, eine Vereinigung in der das Ich seine Selbstherrlichkeit preisgeben müsste. Vielleicht kommen wir dem Dichter noch besser auf die Spur, wenn wir erst den Bestand an Hauptwörtern etwas genauer geprüft haben. Man kann sie herausschreiben und zu Gruppen ordnen. Etwa so:

Die Orte: Wien, Karlsbad und London. Die Persönlichkeiten: Karl der Grosse, Darwin und Basedow. Ferner treten auf: die Kerstene, eine Wienerin, Gelehrte, Spitzbuben, Buchhändler und Regimente; Pfeifer, Parforcehirsche, ein Igel, der Atzmann, Aufseher und das ganze Menschengeschlecht. Ausserdem: Schnepfendreck und Kupferstiche, der Abtritt und Notenpulte, eine Wachtparade, Igel, eine Erbse, Vorder- und Hinterräder und eine Hofmeisterstelle. — Wer so viel auf einmal übersieht, muss von einer hohen Warte auf das Erdentreiben hinunterblicken. Es ist Schoppe, der auf den Brocken steigt und dort in dunkler Sturmnacht mit seinem Genossen zusammentrifft, dem Luftschiffer Gianozzo, der sich in einem Luftballon häuslich eingerichtet hat. Tag und Nacht gondelt er über die Erde hin und besieht sich aus seiner Höhe all den Kleinkram der krabbelnden Erdenwesen. Das ist ins Bildliche übertragen und verdeutlicht der Standpunkt, von dem aus der Humorist seine Welt betrachtet. Er steht zwar immer auf einem Berg oder in einem Luftschiff, aber seine Augen blicken scharf wie durch ein Fernrohr und nehmen alle Kleinigkeiten wahr. — Aus solcher Höhe jedoch werden die irdischen Maßstäbe hinfällig, das Grosse ist klein, das Kleine gross. Dem Humoristen ist alles gleich wichtig und bedeutungslos. Darum stellt er, wie Jean Paul in den *Flegeljahren,* die Feldmäuse neben Napoleon, den Buch- und Wollenhandel zu Schellings magnetischem Doppelsystem. Damit sind die genannten Stilmerkmale aber noch nicht gedeutet. Wozu diese ungeheuerliche Vermischung

der Wirklichkeitsbereiche, wie sie uns die Aufzählung der Hauptwörter und der bildlichen Ausdrücke gezeigt hat? Da müssen wir uns noch einmal daran erinnern, wie sehr die Sprache im Bunde mit dem Sichtbaren und der Gegenständlichkeit steht. Indem wir sprechen, erschaffen wir eine sichtbare Welt, die uns unversehens in ihren Bann zieht. Solche geschlossenen Bildräume, die die Phantasie in Fesseln schlagen, muss Jean Paul immer wieder durchbrechen und schon im Entstehen zerstören. Das kann durch die Wortwahl geschehen. Fremdwörter wirken, sofern sie nicht zu den alltäglichsten gehören, als Fremdkörper im Textzusammenhang. Sie durchlöchern die festgefügte Welt, die unter dem Sprechen entsteht, andauernd: Einmal durch ihren blossen Klang; französische oder lateinische Wörter tragen immer etwas an sich vom andern und fremden Sprachbereiche, dem sie angehören. Sie bringen aber auch fremde Vorstellungen herein: «emeticum» ist nicht nur ein Klang aus einer fremden Sprache; es erschliesst der Phantasie zugleich die ganze Sphäre der Arzneikunst. «Mentor» lässt für den gebildeten Leser auf einen Augenblick Homer und die griechische Welt aufleuchten. — Das alles gilt auch für die Metapher: Wenn Schoppe statt «Vorrat» «Magazin» von Schnepfendreck sagt, so erweckt das eine viel dringlichere Vorstellung der kaufmännischen Sphäre. Jetzt verstehen wir auch, warum die Bilder so gesucht, die Vergleiche so an den Haaren herbeigezogen sind. Denn je fremder der Vorstellungsbereich ist, den sie hereinreissen, um so stärker durchbrechen sie den Zusammenhang und das Vorstellungsganze der Rede. — Dem gleichen Zwecke dienen noch einige andere stilistische Eigentümlichkeiten, die wir unter dem Begriff Einschiebsel zusammenfassen wollen. Es sind Zwischenbemerkungen, die wiederum keinen andern Sinn haben, als den geschlossenen Vorstellungsraum des Textzusammenhanges zu durchbrechen. Sie stehen entweder zwischen Gedankenstrichen: «— Ihr wisset nicht, was es zu deutsch heisst —», oder in Klammern: «(denn ich bin ein Gelehrter)», «(er sitzt zugleich in der Regierung und Kammer)». Oft werden sie in Form von Nebensätzen eingeschmuggelt: «denn so hiess man zu Karls Zeiten die Christen», — «aber trabt nicht auf meinem theu-

ern Mantel herum», — «wie Ihr von Fichten noch wisset». Besonders empfindlich wird der Zusammenhang gestört, wenn nicht Schoppe selbst, sondern Jean Paul als Autor dazwischenspricht. Das geschieht in den Anmerkungen. Denn wir dürfen uns nicht täuschen: Die Anmerkungen hat Jean Paul nicht nachträglich beigefügt, aus Gefälligkeit, um dem Leser das Verständnis zu erleichtern. Umgekehrt: Alles, was der Erläuterung bedürftig ist, lässt Jean Paul seinen Helden nur deshalb sagen, damit er selbst Gelegenheit findet, seinen Zettelkasten auszukramen und, was wichtiger ist, die Selbstherrlichkeit und Willkür des Geistes gegenüber seiner Schöpfung zu betonen.

Die gleiche Wirkung wird erreicht durch den ständigen Wechsel von Ort, Zeit und Gegenstand. Das ist besonders auffällig im ersten Teil der Rede. Ein Satz spricht von Wien und dem Handel mit Schnepfendreck. Im nächsten Satz sind wir in Karlsbad, im dritten gar in London und gleich darauf bei einem gräflichen Regimente in Deutschland. Wo das nicht angeht, wechselt der Dichter selbst seinen Standort, von wo aus er dem Geschehen zusieht, das er erzählt. Das lässt sich durch ganze Romane hindurch verfolgen.

Zum Schlusse sei noch auf ein Letztes hingewiesen: Fast alle Sätze im ersten Teil der Rede sind parallel gebaut. Sie beginnen mit «ich» und werden fortgeführt durch einen Nebensatz, der regelmässig mit «aber» eingeleitet wird. Das ist wiederum eine neue Möglichkeit, das Ich gegenüber der Wirklichkeit zu behaupten. Indem alles Einzelne in solche feste, sich wiederholende Konstruktionen gespresst wird, verliert es seine sinnliche Selbständigkeit. Alles Feste, Körperliche, wird in den geistigen Extrakt seines gegenseitigen Verhältnisses aufgelöst. Hier muss noch einmal von den Vergleichen gesprochen werden. Wer häufig Vergleiche zieht, bezeugt, dass er den Dingen kalt gegenübersteht. Wer vergleicht, der muss Eigenschaften an den Dingen unterscheiden, um sagen zu können, in dieser oder jener Hinsicht gleicht dies dem andern. Der Abstand und der scharfe Blick des Humoristen bewähren sich hier wieder von einer neuen Seite. Ja noch mehr, indem der Geist zwischen scheinbar unvereinbarsten Dingen, einer jungen Ehefrau und einem

neugeborenen Igel etwa, eine Ähnlichkeit, etwas Gemeinsames entdeckt, triumphiert er über beide; denn er ist den Gegenständen hinter die Schliche gekommen, er hat sie durchschaut, sich durch den äusseren Schein nicht täuschen lassen und hinter grösster Ungleichheit dennoch eine Ähnlichkeit entdeckt. — Miteinander verglichen können zwei Gegenstände solange nicht werden, als man sie als Ganzes nimmt, denn jedes Ding ist vom andern verschieden und letzten Endes ein einmaliges. Wer aber vergleicht, der muss es tun im Hinblick auf eine oder mehrere Eigenschaften an den Gegenständen. Wer vergleicht, muss also zuerst die einzelnen Dinge reduzieren auf «Hinblicke», die ihm, seiner subjektiven Willkür gemäss, wichtig sind. Wer vergleicht, vergewaltigt die Dinge, nimmt sie nicht für voll und löst sie — nun sind wir wieder am Ausgangspunkte angelangt — in den Extrakt ihres geistigen Verhältnisses auf. Wer so verfährt, ist witzig; der Witz aber, sagt Jean Paul, «ist ein Geister- und Götterleugner, er nimmt an keinem Wesen Antheil, sondern nur an dessen Verhältnissen; er achtet und verachtet nichts; Alles ist ihm gleich, sobald es gleich und ähnlich wird.» (I. 11. 186, 16—19.) Die Dinge haben nur Bestand als Funktion des Geistes. — So muss das Ich, der Geist, immer wieder seine Freiheit erkämpfen gegenüber dem Wort, dem Satz, der Gegenständlichkeit. Denn alle drei stehen miteinander im Bunde und suchen die Magie der Einbildungskraft, das Spiel der freien Phantasie, zu hemmen. Die Endlichkeit ist ein Kerker wie der Körper und die Sprache, und es bleibt ein Rätsel und Unglück für den Geist, dass er dennoch auf sie angewiesen bleibt. Es ist die Not dieses Dichters, dass er sich der Sprache bedienen und dennoch gegen sie kämpfen muss. Jean Paul kann nur sprechen, indem er gleichzeitig die Leistungen der Sprache wieder aufzuheben trachtet.

Alles Sinnliche besteht aus zusammengeballten Klumpen toter Materie, das Wort ist eine leere Hülse, der Körper ein Madensack, ja die ganze Erde erscheint dem luftschiffenden Gianozzo als Spuckkästchen und Pissbidorchen. Da bleibt dem Geist, dem Ich, nichts übrig, als diese starren toten Ein-

zeldinge gründlich durcheinanderzurütteln, damit endlich durch die Reibung die tote Materie sich entzünde und aus der trägen Masse das leichte Feuer des Geistes sich entbinde. Es ist «die überwiegende Hand des Geistes, der aus dem Blocke der Sinnenwelt nach eigenen Gesetzen sich Gestalten schlägt und holt». (I. 16. 163, 32—33.) Aber wenn auch auf diese Weise letzten Endes der Geist in die Materie schlägt, so ist es doch immer nur der eigene Geist, das Ich, das sichtbar wird. Das eigene Ich schlägt als Funke aus der entzündeten Wirklichkeit dem Dichter entgegen. Nur Jean Pauls eigener Geist ersteht aus dem zweiten Chaos des jüngsten Tags, zu dem er das Endliche zusammengeworfen hat. Die scheinbare Unendlichkeit, die sich hinter dem Endlichen öffnet, gähnt dem Humoristen immer wieder schrecklich entgegen als das eigene Ich. Damit sind wir auf dem Punkte, wo das Spiel Schoppes, die Welt als seine Schöpfung hinzustellen, furchtbarer Ernst wird. Das Ich sieht sich betroffen um und findet in allem nur sich selbst. Diese Einsamkeit kann der Mensch nicht tragen, und Jean Paul müsste wie Schoppe im Wahnsinn verderben, bestünde für ihn daneben nicht das Wunder, dass die starren Massen der Wirklichkeit sich zuweilen verflüssigen können. Die Musik vor allem bringt dies Wunder zustande. Auch in der Natur weist vieles auf diese Gnaden hin: Der Regen und die Nacht, das Echo und vor allem die Liebe, die den Menschen zum Du ergreift. Dann kann es geschehen, dass selbst die schwere Erde, in deren Gefangenschaft wir leben, durchsichtig wird wie dünnes Glas, bis die Sonne der Ewigkeit blendend hindurchbricht. In solchen Augenblicken ist Jean Paul der Existenz eines Gottes und der Unsterblichkeit gewiss, und beide treten an die Stelle der vernichtenden Einsamkeit des Ich. Darauf aber sei nur hingewiesen, damit uns bewusst bleibe, wir haben hier, in Schoppes Rede, nur eine Möglichkeit, nur die eine Hälfte Jean Pauls erfasst und gedeutet.

(Alle Zitate nach Abteilung, Band, Seite und Zeile der kritisch-historischen Gesamtausgabe der preuss. Akad. d. Wissenschaften, Weimar, 1926 ff.)

ZUR LYRIK PAUL ELUARD'S

Von Lotte Thiessing-Specker

Im Jahre 1924 wandte sich André Breton vom Dadaismus ab und begründete im *Manifeste du Surréalisme* eine neue Poetik, die der systematischen Verneinung wiederum eine neue positive Macht, diejenige des Unbewussten entgegensetzt. Dieser Surrealismus glaubt an die Allmacht des Traumes. Er versucht, unter Ausschluss der Vernunft und jeglicher ästhetischer oder moralischer Voreingenommenheit, das totale, das wirkliche Geschehen des psychischen Lebens zu erfassen, ins Bewusstsein zu heben und endlich die äussere Wirklichkeit nicht mehr bloss zu deuten, sondern durch diese poetische Tätigkeit zu verwandeln. Der Surrealismus entfesselt einen Einbruch des Irrationalen in die überhellen und klaren Gehäuse der französischen Geistigkeit und möchte eine eigentliche Revolution des Wunderbaren heraufbeschwören. Er beruft sich auf das Ereignis der deutschen Romantik und versucht, eine Entwicklung aufzuholen, die anlässlich der französischen Romantik von ihren Trägern selbst vereitelt wurde — sieht man von ihrem reinsten Vertreter Gérard de Nerval ab. Jean Giraudoux zeigte in seinem Aufsatz *De siècle à siècle,* dass es sich anlässlich des *Hernani* um einen blossen Generationenstreich handelte, um einen Streit um das Vokabular, die Sprache und die Verstechnik, dass aber diese sogenannten romantischen Kräfte nicht einen jener inneren Kämpfe austrugen, durch die eine Gedankengewohnheit stirbt und dem Herzen von neuem Recht ersteht. Das Sublime wurde zum Blitzableiter, der vor der Wahrheit und dem Einfachen schützt, und diese Pseudorevolte führte zu jener unbewussten Heuchelei, die dem ganzen 19. Jahrhundert den Stempel aufdrückt. «Le langage de la bourgeoisie devant les grands événements du cœur et de l'esprit était trouvé: C'était celui qui exigeait l'écart maximum entre le mot et le sentiment» (Giraudoux, *Littérature,* 201 ff.). Vor diesem Hintergrund muss man die leidenschaftliche Kompromisslosigkeit der Surrealisten sich abheben las-

sen. Einzig die Seher (les voyants) des 19. Jahrhunderts werden als Kronzeugen aufgerufen, obwohl man ihnen eine einseitige Ausbeutung des «genre maudit» zur Last legt, und über die Schule der Symbolisten hinweg, denen sie eine zu grosse Bewusstheit der Mittel und in den allegorischen und dekorativen Tendenzen Verrat an der eigentlichen Poesie vorwerfen[1], vermeinen die Surrealisten wieder am Urgrund der dichterischen Einbildungskraft zu schöpfen.

Der Surrealismus in seiner nun fast historischen Bedeutung war im wesentlichen die Angelegenheit eines Kollektivs, einer Gruppe von Malern und Dichtern. Charakteristisch dafür ist die häufige Zusammenarbeit[2]. Und doch vermag nur das Werk des Einzelnen über eine gültige Verwirklichung der surrealistischen Postulate, die z. T. noch heute in die Zukunft verwiesen wird, auszusagen.

Neben den Pamphleten von André Breton, des surrealistischen Essayisten und Romanciers, darf das Werk von P a u l E l u a r d als unmittelbarster und lyrisch reinster Ausdruck der Bewegung gelten. Wie Breton kommt auch Eluard vom Dadaismus her[3] und vertritt später nach Aufspaltung der ersten surrealistischen Gruppe die entschiedenste, die puristische Tendenz des Surrealismus. Er ist einer der wenigen, die mit und nach Breton die unerbittlichen Forderungen der Bewegung aufrecht erhalten und diese auch tatsächlich verwirklichen, einer derjenigen, die vom Manifest zum Werk zu gelangen vermögen. Gleichzeitig bleibt sein Werk Manifest.

Die frühere Lyrik Eluards trägt oft den Stempel einer wissentlichen, gewaltsamen Zerstörung. Diese erhebt sich gegen die Vorherrschaft der Vernunft und revoltiert gegen die Knebelung der Einbildungskraft. Immer werden die Motive *rage, fureur, haine* und in deren Zusammenhang dasjenige der *délivrance* lebendig. Dieser aufrührerische Zorn, diese unbändige Wut wenden sich gegen einen verlogenen, rein willkürlichen Wirklichkeitsbegriff, der das wirkliche Gesche-

[1] Vgl. Marcel Raymond: *De Baudelaire au Surréalisme*. Corrêa, Paris 1933.
[2] z. B. André Breton und Paul Eluard; André Breton und Philippe Soupault etc.
[3] Georges Lemaître: *From Cubism to Surrealism in French Literature*. Harvard 1941.

hen nicht mehr erfasst. Gegen alles Angenommene, «ce qui est accepté», gegen eine bleierne Ordnung der Faulheit, der Dummheit und der Kleingläubigkeit. Eluards unversöhnlicher Hass, der bis in die reinste Lyrik hinein fassbar bleibt, trifft den tugendhaft-gerechten Einzelgänger; seine unerbittliche Auflehnung richtet sich gegen alle Schranken, die zwischen Mensch und Natur, zwischen Mensch und Mensch aufgerichtet wurden, und erschüttert zeichnet der Dichter das Bild jener, die ihre Augen nicht vor der grauenerregenden Nacht zu befreien vermögen, die ihre Hände nicht aus dem «trägen Öl alten Geschehens» zu heben vermögen und in ihrer Kleinmut dem Tode das letzte Wort lassen.

«La Réalité devient le paravent derrière quoi se cacher et mépriser, ignorer, nier la mouvante épaisseur des réalités, leurs projections sur tous les plans intellectuel, moral, scientifique, poétique, philosophique etc.... eux-mêmes tour à tour émetteurs et réflecteurs, en feu d'astre à surprise ou en terre de planète habituelle...»

Diese Definition der Wirklichkeit, die René Crevel im *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* gibt, darf auch für Eluard als Ausgangspunkt gesetzt werden. Die zur blossen Schutzmauer erstarrte Realität soll niedergerissen, und die lebendig bewegte Dichte der Wirklichkeiten durchforscht werden.

> J'apprends des jeux qui n'en finissent pas
> Des jeux à tout casser
> Des chants qui crèvent les rideaux de la hauteur
> Revenir serait une chute écrasante
> (*La Rose publique,* Ch. P. 144)

Alle Regungen des «unmittelbaren Lebens» werden gegen einen verrotteten Wirklichkeitsbegriff ausgespielt. Nie kann es sich jedoch bei Eluard um eine Zerstörung um der Zerstörung willen handeln. Seine Worte sollen zerstören, indem sie Neues künden.

> Les mots détruisent, les mots prédisent.
> *(Poésie involontaire et Poésie intentionelle)*

Schon die ersten Zeilen des frühen Bandes *Les Animaux et leurs Hommes, les Hommes et leurs Animaux,* der erstmals 1920 erschien, nennen die Werte, um derentwillen diese Revolte gegen eine Welt des Scheins, der «apparences», unternommen wird:

> Essayons, c'est difficile, de rester absolument purs.
> Qu'une force honnête nous revienne.
>
> Tout jeune, j'ai ouvert mes bras à la pureté.
>
> (D. à v. 11)

Die Forderung nach absoluter Reinheit, der Wille zum unverfälschten Wort heben eine unbezwingbare Kraft, die alle Rahmen und Normen des Bestehenden zu sprengen droht.

Die tektonischen Bildmotive werden zerschlagen, und die harten, metallischen Bilder der Werkzeuge und Waffen, die Verben «creuser, briser» beherrschen die metaphorische Gestaltung. Sie sind die bildhafte Verdichtung des Zornes gegen die Macht der Gewohnheit, der Erfahrung, gegen jene der Erinnerung, die die Einbildungskraft lähmt, indem sie die Nachahmung begünstigt.

> Des couteaux comme des statues de la fureur
> Comme des chasseurs sur les traces de mendiants immondes
> Des couteaux comme des astres définitifs
> Comme des barreaux de prison au vent. . .
>
> (*La Rose Publique,* Ch. P. 148)

Au dehors du souterrain l'image d'homme manie *cinq sabres ravageurs.* Elle a déjà creusé la masure où s'abrite le règne noir des amateurs de mendicité, de bassesse et de prostitution.

(Cap. D., 135)

(Weitere Beispiele: A. P. 50, 80.)

Die spröde Wirklichkeit zerbricht unter den Waffen dieses reinen, aus der Höhle seiner Selbstbezogenheit emporgehobenen Menschenbildes: ein baufälliges Gehäuse der Niedrigkeit, der Erniedrigung. Die Forderung nach wirksamer Wirklichkeit reisst alle Elfenbeintürme nieder, zerstört die Idole und bricht den Bann des Narziss.

Eluard erlebt eine Wirklichkeit, die nur in unendlichen Beziehungen zwischen Mensch und Natur, in unabsehbaren Verwandlungen fassbar wird, und nur in solchen fassbar gemacht werden kann. Dieses Wirklichkeitsbewusstsein schafft eine neue Sprache. Es glaubt an die Wirklichkeit der sinnlich wahrnehmbaren Welt und will die Dinge bei ihrem Namen nennen. Die Gewalt des «unmittelbaren Lebens», die Bewegtheit seiner Träume zertrümmern nicht nur das Satzgefüge, sie drohen das Wort selbst zu zerbrechen.

Mais aussi pour les autres à l'appel des choses par leur nom
La brûlure de toutes les métamorphoses
La chaîne entière des aurores dans la tête
Tous les cris qui s'acharnent à briser les mots
Et qui creusent la bouche et qui creusent les yeux
(A. P. 50)

Der Wille zur Objektivität führt zunächst zum blossen Aneinanderreihen von Bild-Elementen. Eluards frühe Lyrik, besonders *Capitale de la Douleur,* ist reich an unaufhörlichen Aufzählungen, besonders von Substantiven, in denen zunächst die absurde Beziehungslosigkeit des Bestehenden im Vordergrund steht.

... voyez quand même la barrière de cristal que l'homme a fermé devant l'homme, il restera pris par les rubans de sa crinière de troupeaux, de foules, de processions, d'incendies, de semailles, de voyages, de réflexions, d'épopées, de chaînes, de vêtements jetés, de virginités arrachées, de batailles, de triomphes passés ou futurs, de liquides, de satisfactions, de rancunes, d'enfants abandonnés, de souvenirs, d'espoirs, de familles, de races, d'armées, de miroirs d'enfants de chœur, de chemins de croix, de chemins de fer, de traces, d'appels, de cadavres, de larcins, de pétrifications, de parfums, de promesses, de pitié, de vengeances, de délivrances dis-je de délivrances... (Cap. D. 124)

(Weitere Beispiele: Cap. D. 118, 119, V. I. 11.)

In dieser offenbar wahllosen, sprunghaft assoziativen Summierung von Substantiven wird auf jede Struktur verzichtet. Alle Elemente dieses Satzgebildes sind gleich stark

und autonom. So wie im kubistischen Bilde das Gegenständliche aufgebrochen wird und Gegensätze oder Verwandtschaften schroff gegeneinander gestellt werden[1], ordnen sich diese automatischen Visionen nicht mehr einem bildhaften Ganzen unter. Solche Sätze sind ohne Einheit, ohne Schlussfolgerung. Es sind zufällige Gebilde ohne Anfang und Ende, denn die Aufzählung weist gleichsam in jedem Augenblick über Anfang und Ende hinaus. Wie der Traum, schliesst der «automatisme psychique» ein vorausgesetztes und übergeordnetes Wirkliches aus. Es wird kein eindeutiger Standpunkt eingenommen. Wie im malerischen Kubismus fällt die Perspektive fort. Es geht darum, nicht mehr gewusste, sondern unmittelbar erlebte Wirklichkeiten darzustellen. Der Dichter wird zum Sklaven seiner «faculté pure de voir» (D. à. v.). Die Anschauung soll nicht mehr auf einem a priori gründen, auf jener Dingwelt, die, ohne Zeit und Raum mehr Rechnung zu tragen, sich in der Vorstellung des Menschen zur objektiven Auffassung herauskristallisierte. Der Zufall wird systematisiert, das Bild «mechanisiert».

Es wird kein Ablauf des Geschehens dargestellt, sondern in einem willkürlich gewählten Augenblick die Zeit gleichsam aufgebrochen: eine Sturmflut von Bildern wird in den Augenblick gepresst, und vor diesem «présent universel» versinkt die Vergangenheit.

Trois heures du matin. Un cortège, des cris, des chants, des armes, des torches, des brutes. (D. à. v. 24)

Eluard gestaltet zunächst keine zeitliche Folge. Charakteristisch dafür ist das häufige Fehlen eines Verbes im ersten Abschnitt eines Prosastückes oder in der ersten Strophe eines Gedichtes. Nach einer Häufung von Substantiven erscheinen darauf Verbalkonstruktionen, zuerst in Nebensätzen, um erst dann auf die Hauptsätze überzugreifen. Oft setzt die erste Strophe parallel geschichtete Substantive, von denen je ein Nebensatz abhängt, und erst die folgende Strophe, und vor allem die letzte, bringt Verben im Hauptsatz und gegenwartsgültiges Geschehen.

---

[1] Carl Einstein: *Propyläenkunstgeschichte des 20. Jahrhunderts.* (Kap Der Kubismus). Berlin, 1926.

Jours de lenteur, jours de pluie,
Jours de miroirs brisés et d'aiguilles perdues,
Jours de paupières closes à l'horizon des mers,
D'heures toutes semblables, jours de captivité,

Mon esprit qui brillait encore sur les feuilles
Et les fleurs, mon esprit est nu comme l'amour,
L'aurore qu'il oublie lui fait baisser la tête
Et contempler son corps obéissant et vain
(Cap. D. 119)

(Cap. D. 112, 118, A. P. 55, Ch. P. 154 aus *La Rose Publique.*)

Das Fliessen der Zeit hat aufgehört, — «le temps ne passe plus» — und damit bleibt jegliches Werden, jedes organische Wachsen ausgeschlossen. Abrupt werden reiche Bezugsreihen in sich schliessende Substantive nebeneinandergetürmt und die sprachlichen Möglichkeiten eine Simultaneität wiederzugeben reich ausgestaltet: so macht Eluard einen häufigen Gebrauch der Apposition, der Partizipalkonstruktion und wird zum Virtuosen des Schachtelsatzes. (z. B. Cap. D. 124, 125).

Diese Substantivreihen geben keine rationalen Begriffe wieder, sondern viel eher «komprimierte Prozesse». Oft handelt es sich um Verbalsubstantive, und ebenso verdeutlichen die häufigen Partizipalkonstruktionen, dass es sich um geleistete, oder weit öfter, um erlittene Akte handelt.

Die Simultaneität Eluards greift zunächst ein Nebeneinander nicht so sehr von einzelnen Geschehnissen, als vielmehr von einzelnen Funktionen heraus. Die frühe Poesie ist reich an solchen Nebensätzen, die das «fonctionnement» aufdecken. Die automatisch hervorgebrachten Bild-Begriffe werden als Gewordenes begriffen, als Fossilien eines Prozesses, und werden in den einzelnen Aspekten ihrer Funktion oder auch ihrer Entstehung verbildlicht. Aus dem Trümmerfeld der Substantivversteinerungen werden die aktiven Elemente herausgelöst, belebt — und verändert durch die Macht des Traumes.

Die latente Bewegung, die in diesen Funktionen, die hinter den kristallenen Schranken fassbar wird, wird genährt durch

die Träume, «mes songes toujours immobiles». Die Bilder des Wachtraumes gehören zu den schönsten in Eluards Lyrik. Der Traum ist der Urgrund seiner Einbildungskraft, der Ursprung seiner schöpferischen Reihe:

Il rêve, il imagine, il crée (D. à v. 76)

Am Anfang sind die Träume, und aus ihnen erstehen alle Wünsche, aus ihnen steigt das Lachen, das der rasenden Wut die Spitze bricht und die «délivrance», die Befreiung ankündigt.

Der Dichter wird zum Wachträumer, und die Folgen dieser Träume sind unabsehbar, die Macht der Imagination kennt keine Grenzen. Die Träume bemächtigen sich der Untergründe des Lebens — *Les dessous d'une vie* —, des Unbewussten, sie mit den Elementen des Wirklichen vermengend. Aus dem Wirklichen entspringt das Unwirkliche, um mit diesem zusammen wieder Wirkliches zu bilden.

Vers minuit

Des portes s'ouvrent des fenêtres se dévoilent
Un feu silencieux s'allume et m'éblouit
Tout se décide je rencontre
Des créatures que je n'ai pas voulues

Voici l'idiot qui recevait des lettres de l'étranger
Voici l'anneau précieux qu'il croyait en argent
Voici la femme bavarde aux cheveux blancs
Voici la fille immatérielle
Incomplète et laide baignée de nuit et de misère
(V. I. 17)

Die Reflexivverben (s. erste Strophe) verweisen die Entscheidung ausserhalb des Menschen, der einem übermächtigen Geschehen, diesen rätselhaften nächtlichen Begegnungen unausweichlich ausgeliefert ist. Sie erscheinen losgelöst aus ihrem wirklichen Zusammenhang, allein verbunden durch eine fast formelhaft magische Wiederholung im Banne des Augenblicks. Die tektonischen Bilder «portes, fenêtre» lösen sich auf vor der Macht des Traumes und aus ihnen steigen die Elementarbilder, vor allem die des Feuers. Aus un-

beschreiblichen Zerstörungen lodert ein rebellisches, ein nacktes zerstörerisches Feuer. Wie eine Feuersbrunst fährt es über die Welt, die trennenden Kristallwände einschmelzend, die vereiste Uniformität sprengend, eine lodernde Flamme, die eint und rettet.

Die Bilder des Feuers und des Traumes verschmelzen; so in einem der schönsten Gedichte aus *Le livre ouvert*

Et le chant d'un grand feu rêveur
Mûrit entre nos paupières (L. O. II, 37)

Die gebändigte Kraft des Traumes (rêveur), die früher verzehrende des Feuers werden im Motive *chant* zusammengeschlossen und dieser durch unablässige Visionen genährte (entre nos paupières), gleichsam naturhaft gewordene Gesang (mûrit) strömt in ruhigem, unendlich geheimnisvollem Wirken aus.

Eine Welt entsteht aus dem Traum, eine Welt von blühenden Früchten, mit einem ganzen Himmel und der Erde, über der die Sonne mit hellem Gesang aufgeht, und wo der Traum, ein unaufhörliches, nie beendetes Spiel, immer neue unberührte Entdeckungen erschliesst.

Ville glacée d'angles semblables
Où je rêve de fruits en fleur
Du ciel entier et de la terre
Comme à de vierges découvertes
Dans un jeu qui n'en finit pas
Pierres fanées murs sans écho
Je vous évite d'un sourire (L. T. 67)

Das Menschenantlitz träumt: aber diese hellen, beständig bewegten Träume, diese unaufhörlichen Träume bleiben einer Nacht ohnegleichen verhaftet. Alle Gegensätze bleiben in dieser Lyrik untrennbar vereint — in ihrem Widerspruch. Licht und Dunkel wie Leben und Tod wie «présence» und «absence». Da ist kein Bruch mehr zwischen Nacht und Tag, zwischen Unbewusstem und Bewusstsein. Eluards Welt ersteht aus der fortwährenden Wechselwirkung dieser Gegensätze, die sich gegenseitig aufrufen. Sie vermischen sich, vereinen sich, um unversehens immer neue Formen des Wirk-

lichen hervorzubringen — zu vollenden und wieder in Vergessen zu tauchen. Das Belebte mit dem Unbelebten, das Konzept mit dem Bild. Charakteristisch sind die Motive «accroché, lié, mêler, confondre, unir». Selbst die Surrealität ist in der Realität enthalten, mit dieser verbunden wie zwei kommunizierende Gefässe: «les vases communiquants».

Eluards Bildstil wird immer flüssiger. Wir haben schon erwähnt, dass nach einer verbarmen, vorwiegend durch das Substantiv bestimmten Gestaltungsschicht die Verben immer stärker hervortreten.[1] Alles gerät in Bewegung. Alles was lebendig ist, ist in einer schwebenden, fliessenden Bewegung. «Vivant — léger — immobile» und «léger — bouger» sind schöpferische Reihen (Ch. P. 43, 44). Alles ist Austausch, Abglanz und Echo. Alles fluktuiert zwischen Auffangen und Ausstrahlen. Es gibt in dieser Lyrik keine Abgeschlossenheit mehr, keine Endgültigkeit, keine letzte Bestimmung und Bestimmbarkeit. Der Mensch selbst existiert nur in und durch Beziehung. Er kann sich derselben nicht entziehen. Er wird zum Spiegel, «zur Beute eines Spiegels, der nicht sein Bild zurückwirft». Er hat diesen Reflex zu ertragen und weiterzugeben: «refléter et voir, vertu d'éternité. Voir c'est recevoir, refléter c'est donner à voir.» (D. à v. 125). Das Leben, die schöpferische Kraft, wird nicht den Dingen entnommen und auf den Brennpunkt des eigenen Ichs konzentriert, sondern selbstverständlich weitergegeben, vermehrt. Ein unabsehbarer Reichtum an Leben strömt in diesen Gedichten aus. Ein unerschöpflicher Quell tritt an die Oberfläche. Charakteristisch sind die Motive: «interminable ... qui ne finit pas ... sans limites ... perpétuel, inépuisable» nicht als Ausdruck einer vagen, romantischen Unendlichkeit, sondern eines konkret erfahrenen, unbeschränkt wirksamen Geschehens, in dessen anfänglich bezauberndem Delirium wieder Mass und Gesetz erbracht werden muss.

---

[1] Die eigentlich visionären Bilder (verdeutlicht durch die Einleitung j'ai vu) sind dynamischer Natur. Charakteristisch dafür sind auf einer ersten Stufe die Infinitivkonstruktionen:

J'ai vu le soleil *quitter* la terre
Et la terre *se peupler* d'hommes et de femmes endormis
J'ai vu le sablier du ciel et de la terre *se renverser* ...
J'ai vu mon meilleur ami *creuser* ... (Ch. P. 146)

Diese Wechselspiele gehen durch den Menschen hindurch, über ihn hinweg — selbstverständlich. Dies ist kein Grund zur Auflehnung, kein Grund zur Verzweiflung, kein Grund, sich seiner Einbildungskraft zu begeben. Nur derjenige aber kann die Welt verstehen, kann auf sie einwirken, der daran teilhat: «participer — bouger — comprendre».

Die Welt Eluards entsteht im Flusse der Bewegung. Sie ersteht in jedem Augenblicke neu, im Durchgang der Ereignisse und Gegenstände durch das Bewusstsein, wo sie sich unaufhörlich zu ständig neuen, geheimnisvollen Schöpfungen verdichten, verwandeln. Diese Metamorphosen im Bewusstsein aufzurufen, zu nennen und dadurch wirklich zu machen, zu vollenden, ist die Aufgabe des Dichters.

In dieser uferlosen, schöpferisch Schöpfertum erleidenden Natur bewegt er sich nicht nur, eine menschliche Möglichkeit, sondern die menschliche Pflicht erfüllend, auf eine immer grössere Bewusstwerdung hin. Denn Bewegung darf sich nie in blosser Dynamik erschöpfen, wie dies z. B. im italienischen Futurismus geschah. Eluard beschreibt diesen Weg, diese fortschreitende Bewegung auf eine immer grössere Bewusstwerdung hin immer wieder kritisch-schöpferisch, nicht nur in seinen Prosastücken in *Donner à voir,* die in der Hauptsache seine Poetik enthalten, sondern in seinen Gedichten selbst. Sein ganzes Werk ist nichts anderes als das Psychogramm dieses Vorganges. Von der reinen Bewegtheit des inneren Geschehens sich lösend, stösst er immer entschiedener in die Welt hinaus, in unaufhörlichem Hin und Her zwischen Mensch und Ding, an deren mannigfachen Beziehungen fortwährend Wahrheit klärend.

> De délice en furie de furie en clarté
> Je me construis entier à travers tous les êtres
> (aus L. O., Ch. P. 241)

Die Poesie ist die Kunst des Lichtes: «l'art des lumières». Traumhaft Geahntes soll voll und ganz ins Bewusstsein gehoben, geklärt werden, und in dieser Bewusstwerdung tritt die Wechselseitigkeit alles Geschehens immer unabweisbarer zutage. In dem vom Zufall entfesselten Chaos des «automatisme psychique» im berückenden Tanz der nächtlichen

Zerfallserscheinungen wird wieder Struktur fassbar: diese neue Welt Eluards ist diejenige der bewusstgewordenen Reziprozität, Eluard gestaltet eine Wirklichkeit, die in unendlichen gleichzeitigen Wechselbeziehungen offenbar und fassbar wird. Alles Lebendige muss und wird sich in solchen erweisen — beweisen.

Diese Wechselseitigkeit wird oft unmittelbar dargestellt:

Sans soucis sans soupçons
Tes yeux sont livrés à ce qu'ils voient
Vus par ce qu'ils regardent. (V. I. 88)

Sie verdichtet sich bildhaft in den häufigen Metaphern des Echo, des Widerscheins (reflet), als erste Stufen der Verwirklichung, und dann vor allem in jener des Spiegels.

Erbarmungslos geisselt Eluard jene, die sich der Reziprozität zu entziehen suchen und damit ihre eigene Substanz aufzehren.

Ils ne donnaient rien en échange
Ils vivaient sur leur propre fond. (Ch. P. 143)

Die ausschliessliche Selbstbezogenheit, die gewollte Vereinzelung werden in den negativen Bildern eines erstickenden Engpasses im Zusammenhang mit gestaltlosem Dunkel, mit Ende und Tod dargestellt. Vereinzelung, Zurückfallen in sich selbst ist gleichbedeutend mit Tod.

M'isolerai-je, m'obscurcirai-je? (Ch. P. 99)

Lourd le ciel coule à pic
Le ciel *des morts sans reflets* (A. P. 90)

Cris sans échos signes de morts temps hors mémoire
(A. P. 102)

Moi *mon* image s'est fanée
Unique à *sa* propre lumière
J'oublie et je suis oublié

Entre les murs l'ombre est entière
Et je descends dans *mon miroir*
Comme un mort dans sa tombe ouverte
(L. O., Ch. P. 244)

Die drei Possessivpronomina in den letzten zwei Strophen dieses Sterbegedichtes *(Mourir)* unterstreichen noch den Zusammenhang von Abspaltung und Tod.

Der universale Spiegel «*le* miroir», der Spiegel eines Augenblickes, «Le miroir d'un moment», wird zum reinsten Ausdruck absoluten Bezogenseins auf eine Welt voller Verwandlungen. Er wird zum wunderbaren Zeugen, zur fortwährend wandelbaren Verkörperung der Wahrheit. Er zeigt die Bilder losgelöst vom Schein und nimmt dem Menschen die Möglichkeit, sich zu zerstreuen. Ein solcher Glanz geht von ihm aus, dass alle Rüstungen, alle Masken darin entstellt werden.

(Beispiele: Cap. D. 137; D. à v. 93, 216; Im. Con. 72; A. P. 47, 51, 81, 95, 101, 105; Ch. P. 160.)

Eines der schönsten Spiegelbilder steht in einem Gedichte an Picasso, der — während die meisten Maler sich darauf beschränkten, die Welt zu reproduzieren — über die Gefühle der Sympathie und Antipathie hinweg die Beziehungen zwischen Mensch und Natur darzustellen vermöge, eine gemeinsame, unauflösbare «présence», in der Objekt und Subjekt gegenseitig sich bemächtigen.

> Je reconnais l'image variable de la femme
> *Astre double miroir mouvant*
> La négatrice du désert et de l'oubli
> Source aux seins de bruyère étincelle confiance
> Donnant le jour au jour et *son* sang *au* sang
> (D. à v. 213)

In dieser leben- und lichtspendenden Bezogenheit fliesst die Bewegung natürlich vom Ich weg, vom Einzelnen zum Allgemeinen, und mündet im Anonymen — im Kollektiven.

> *son* sang — *au* sang
>
> Pour que les déserts soient dans *l'ombre*
> Au lieu d'être dans
> *Mon*
> *Ombre* (Cours Naturel 71)
>
> *Tu prends* la place *de chacun* et ta réalité est infinie (Ch. P. 160)

Diese Grundhaltung wird in einem der schönsten Gedichte der *Chanson complète* ganz knapp formuliert und in polemischen Sentenzenstil elliptisch zugespitzt:

Ne pas aller au cœur des autres: en sortir
(Ch. P. 225)

Immer mehr Wirklichkeit wird in diese Bezogenheit eingegliedert. Stilistisch äussert sich diese wachsende Vielfältigkeit der Beziehungen auf ein Ganzes hin in der Erweiterung des Bildbegriffes überhaupt und im besonderen in der erweiternden Wiederholung.

J'en garde assez en moi pour regarder *la* nuit, *toute la* nuit, *toutes les* nuits (Ch. P. 80).

L'homme est entre les images
Entre les hommes
Tous les hommes entre les hommes. (A. P. 57)

Die Wiederholung wird zu einem der wichtigsten Stilmittel Eluards. Während z. B. Aragon die Wiederholung oft fast volksliedhaft-reimartig verwendet, als Ausdruck einer Besessenheit, und gleichzeitig um einer eindrücklichen Wirksamkeit willen, so erhält sie hier eine stärkere Beziehungsfunktion innerhalb des Bildes. Sie fasst nicht zusammen, sie schliesst nicht ab, sondern sie erschliesst von einem Bildbegriff her ein ganzes Spektrum von Beziehungen. Der wiederholte «Signifiant» (oft nur ein Wort — oft eine Wortgruppe) wird zum Kern, um den sich strahlenförmig die Konstellation verschiedenartigster Beziehungen enthüllt; er ist ein Prisma, in dem sich diese Strahlen sammeln.

Folle des cris à pleine gorge
Folle des rêves
Folle aux chapeaux de sœurs cyclone
Enfance brève *folle* aux grands vents
Comment ferais-tu la belle... (A. P. 39)

Ferme les yeux pour recueillir
Le soleil bleu qui fuit dans l'herbe
Le soleil blond qui creuse l'ombre
Le soleil vert la santé de la terre

Diaphanes l'eau l'air et le feu
Que tu ne peux garder pour toi
Le soleil rouge... (L. T. 19)

Weitere Beispiele: 6 mal: C'est par une nuit comme celle-ci (D. à. v. 17)
4 mal: La clarté de ce matin (L. T. 14)

Besonders charakteristisch ist für Eluard die Doppelgliedrigkeit, die Figur des Doppelsterns, die einmalige Wiederholung als Ausdruck der gleichzeitigen Doppelwirkung. Oder anders: die Einheit des wiederholten Bildbegriffes wird durch die Spannung höchster Gegensätzlichkeiten gegliedert, betont dabei wird aber nicht die Gegensätzlichkeit, denn diese Welt kennt keine Dualität mehr, sondern die Einheit, eben durch die Wiederholung.

La solitude l'absence
. . . . . .
La solitude le silence (A. P. 48)

Si tu t'en vas la porte s'ouvre sur le jour
Si tu t'en vas la porte s'ouvre sur moi-même (A. P. 32)

... les oiseaux du plaisir
Les oiseaux la caresse au joli ventre doux
Les oiseaux la caresse aiguë comme un serpent (L. T. 13)

Die Vielschichtigkeit der aufgerufenen Bilder, der unter der Macht der Beziehung fortwährend sich enthüllenden Entdeckungen kommt nicht nur in der Abwandlung eines wiederholten Bild-Begriffes zum Ausdruck, sondern öffnet sich gleichsam in einer Garbe von Adjektiven und Partizipien, die sich auf dasselbe Substantiv beziehen. So besonders in den letzten Gedichten, z. B.:

Un visage veut s'étendre
Cette femme résignée
Cette femme rougissante
Cette femme prosternée
Un chardon souffle ses charmes... (L. T. 43)

Die an sich nicht aussergewöhnliche Häufung von Adjektiven erhält also gerade im Zusammenhang mit der für Eluard charakteristischen Wiederholung ein neues Gesicht.

Animée d'un seul baiser

De dérisoire qu'elle était
Elle devient femme en tous points
Et femme elle prit les couleurs
D'un monde changeant et fin
D'un monde tiède et battant doux

Inconstante conjuguée
Captive infidèle et folle
Animée d'un seul baiser
Le reproduisant partout... (L. T. 16)

Der Beziehungsreichtum und die Wechselseitigkeit aller Beziehungen, die verwirklichte und bewusstgewordene Reziprozität kommt nicht nur in der Bildmetapher (écho, reflet, miroir) und Wortwahl (Wiederholungen) zum Ausdruck, sondern wird auch in Satzbewegung und Syntax fassbar.

Der Schmerz über die Bezugslosigkeit schafft eine einsilbige Sprache. Sobald die Beziehungen unterbrochen, sobald die Bezogenheit fehlt, werden die einzelnen Dinge nicht sichtbar: sie bleiben farblos (vague, livide) oder Adjektive und Partizipien fehlen ganz. Bild und Begriff klaffen auseinander. Es dominiert ein trennendes *et*. Wo der Bezug aufgehoben ist, wuchert die blosse Parataxe.

Tant de liens brisés
La flèche *et* la blessure
L'œil *et* la lumière
L'ascension *et* la tête
Invisible dans le silence. (A. P. 67)

Die fortlaufende Bezogenheit spiegelt sich in einer Kette von Genitiven, in der sich Glied aus Glied löst, z. B. (hier bezeichnenderweise beim Motiv des Traumes).

la couronne *des* rêves insouciants *des* ruines *du* sommeil
(Cap. D. 125)

Da wo sich selbstvergessende Allgegenwart am Einzelnen erfüllt, baut Eluard sichtbar beziehungsreiche Bilder aus. Die Traumvision strahlt in die verschiedensten Bereiche des Wirklichen hinein, alle «règnes» (minéral, végétal animal)

und Ordnungen (des Belebten und Unbelebten) vielfältig und vieldeutig verknüpfend.

... une femme de lait
De lait de lilas de lune
Tiède de lait fraîche de lune
La langue sucrée de lilas. (L. T. 20)

Das schwebende Netz beständig sich bildender und wieder lösender Beziehungen spiegelt sich linear in einer Satz-Bewegung, die von einem Element A zu B und gleichsam durch diesen Knoten hindurch zu C verläuft. Dabei ist die Identität des Verbes wichtig.

Le *charme* adoucit le *chêne* A → B → C
Le *chêne* adoucit *l'amour* (Ch. P. 269)

Nos yeux se renvoient la lumière
Et la lumière le silence (A. P. 33)

Main dominé par le cœur
Cœur dominé par le lion
Lion dominé par l'oiseau (P. V. 102)

Die eigentliche Reziprozität der Beziehung, die unmittelbare Wechselseitigkeit verdeutlicht sich linear in der Bewegung: A → B B → A.

Les Animaux et leurs Hommes
Les Hommes et leurs Animaux

Was hier in der früheren Lyrik Eluards noch latent, als blosse Standpunktveränderung, gleichsam als Problem-Stellung fassbar wird, verdichtet sich in den späteren Gedichten zu tatsächlichem Geschehen.

Je suivais mes désirs mes désirs me suivaient (L. T. 18)

Der Beziehungsreichtum in Eluards Welt-Wirklichkeit äussert sich endlich syntaktisch noch darin, dass sich ein Satzelement gleichzeitig auf zwei andere beziehen kann, so z. B. ein Adjektiv auf das vorausgehende und gleichzeitig auf das nachfolgende Substantiv in einer der schönsten, schon oben zitierten Spiegelmetaphern:

Je reconnais l'image variable de la femme
Astre *double* miroir mouvant (D. à v. 212)

Double kann sich gleichzeitig auf astre und auf miroir beziehen. Fasst man aber *double miroir* eindeutig als Apposition zu *astre* auf, so kann sich mouvant wiederum sowohl auf *astre* wie auf *double miroir* beziehen, also:

1. astre ← *double* → miroir mouvant
2. astre *double miroir* ← *mouvant*

Die Grundbilder Eluards bleiben vieldeutig wie die Archetypen der modernen Psychologie — oft unterstützt noch das Weglassen der Satzzeichen diese gleichzeitige Vieldeutigkeit — und die beziehungsreichsten sind zugleich die persönlichsten, sie kennzeichnen seine schönste und dichteste Lyrik. Bild löst sich in Bild wie die flüchtige Beziehung in einer neuen Beziehung. Eine Welt der Bilder wird aufgerufen und es entstehen Arabesken von zauberhafter Leichtigkeit in einer Welt des Lichtes, die die ohnmächtigen Verzauberungen der Nacht überstrahlen und doch die lauernde Gefahr des Lebens, seine dunkle Drohung, nicht zu bannen vermögen. Denn diese vieldeutige Wirklichkeit ist gleichzeitig furchtbar, das Leben gefährlich, ja, so unerbittlich mit letzter Konsequenz gesehen, tödlich. Nicht Sterben wird in einer der bedeutsamsten Zyklusbenennungen: *Mourir de ne pas mourir* gleichbedeutend mit sterben.

La vie est accrochée aux armes menaçantes
Et c'est elle qui tue tout ce qui l'a comprise (A. P. 51)

Vor dieser Wirklichkeit gibt es kein Entrinnen. Es gibt nur das *Vergessen,* das grenzenlose Glück des reinen Augenblicks und — für die Zukunft — die Verheissung einer tatsächlichen Verwandlung, eines neuen Masses. Beide gründen in der Liebe.

L'amour est au monde pour l'oubli du monde (A. P. 103)

Die Liebe ist die zentrale Schöpfungskraft dieser Lyrik. Sie ist die intensivste und höchste Form der Wechselseitigkeit. Immer wieder hat Eluard dieses rätselhafte Geschehen der Liebe gestaltet: «Le mystère où l'amour me crée et se délivre» (Ch. P. 76), als leidenschaftliche Liebe zwischen Mann und Frau in den *Nouveaux Poèmes* und in *Nuits partagées* und am vollendetsten vielleicht in *L'Entente* (Facile), wo sich

die immer wieder polemisch geforderte Reziprozität am Paar lebendig erfüllt und vollendet. Diese Liebe ist unersättlich. Das Leben strebt immer nach einer neuen Liebe, die alte nun gefährliche auszulöschen und Treue besteht darin, dass die eine immer wieder neu wird. «Aimant l'amour»: der Gegenstand der Liebe ist nicht so wichtig wie die Tatsache des Bezuges, des Bezogenseins, das den Menschen von sich selbst befreit, indem es ihn zur Schöpfung, zur Vollendung treibt: «L'amour c'est l'homme inachevé» (Ch. P. 121). Die Liebe erschliesst jenen Realitätsbezug, der sichtbar macht, und schafft ein neues Bewusstsein, «une mémoire nouvelle». Die Liebesgedichte Eluards erschliessen eine reiche, reife Sommerlandschaft, in der sich Frau, Landschaft und Frucht seltsam vermischen: das Beziehungsbild mündet in die Metamorphose, wird von dieser abgelöst.

Belle à dormir partout à rêver rencontrée à chaque instant d'air pur.

Aussi bien sur la terre que parmi les fruits des bras des jambes de la tête . . . (*L'Entente,* Ch. P. 161)

Je grave sur un roc l'étoile de tes forces
Sillons profonds où la bonté de ton corps germera
(Ch. P. 163)

Une femme immobile a pris place sur terre
Dans la chaleur elle s'éclaire lentement
Profondément comme un bourgeon et comme un fruit
(L. T. 60)

In dieser, der rein individuellen Sphäre entrückten, gleichsam apersönlichen Liebe, wurzelt Eluards unerschütterlicher Glaube an die Unzerstörbarkeit des Lebens, und dieser Glaube beschliesst selbst ein Gedicht wie *Guernica* (C. N.). Über unsagbaren Zerstörungen erhebt sich von überall her ein neuer Stern der Liebe: «un nouvel astre de l'amour», der die Schatten zerstreut, «eine Morgenröte, die die Monstren auflöst».

Der unablässige Trieb, persönliches Geschehen in allgemeingültigen Bezug zu setzen, wird bildhaft in solchen Metaphern fassbar, die eine Doppelbeziehung wiedergeben. Jeder Vorgang wird immer mehr als auf zwei Seiten bedeutend

dargestellt: bedeutend nach innen und gleichzeitig nach aussen; für den Einzelnen und für ein Ganzes (qui *s'*ennuient et qui ennuient; qui *me* crée et *se* délivre).

Die mannigfachen geheimen Beziehungen, die in einer Welt des Bezuges noch unvermittelt spielen, die unlösbaren Rätsel, die als solche weiterwirken, werden in *Gleichungen* fassbar gemacht. Es entsteht die für Eluard so charakteristische Gleichungsmetapher:

Cette fille que je découvre en m'endormant, comme une étoile noire dans l'oubli du jour, ne connaît d'elle-même que ce que j'ignore de moi. (D. à v. 58)

O mes raisons le loir en a plus de dormir
Que moi d'en découvrir de valables à la vie
A moins d'aimer. (Ch. P. 162)

La fleur, qui a été belle comme un enfant, est livrée au soleil comme le bois aux flammes. (P. V. 73)

Les feuilles vives sont à l'aube
Ce que l'ombre est à la fraîcheur. (L. O. 57)

Un sillon mouvant plus large
Que la soif qui me ravage

Damit ist nicht nur die gegenseitige Wirksamkeit in die Metapher aufgenommen, sondern es entsteht in der Gleichungsmetapher ein Bildtypus, der eine Welt im Akt entdeckt und daran misst. Während die reine Addition versuchte, eine dem wirklichen Geschehen entsprechende Objektivität wiederzugeben, schafft die Gleichung ein solches Mass.

Die berückenden Formen der Auflösung, die einer nächtlichen Welt entsprangen, sich kaleidoskopartig ablösten, um wieder in Vergessen zu fallen, verblassen vor den strahlenden, zukunftsgültigen Visionen in *Chanson Complète* (1939). Die absichtslosen Metamorphosen, die zahllose zauberhafte und preziöse Blüten trieben, setzen wieder an zu *Mass* und *Gesetz*. Die Liebe schafft eine neue tektonische Metapher:

Tes gestes *règlent* mon allure . . .

De délice en furie de furie en clarté
Je me *construis* entier à travers tous les êtres (Ch. P. 241)

Une place où la solitude a sa statue
Souriante et *l'amour une seule maison* (Ch. P. 217)

Die Erde soll und wird wieder die Form des lebendigen Menschen annehmen. Die Vielzahl der Einzelbezüge gliedern sich zu einem geschlossenen Spiegel der Oberfläche, zu einer «fraternité», die den einzelnen trägt. Als selbstverständliche Bestimmung steht *«nous»*, nicht mehr «je».

C'est avec nous que tout *vivra*
Bêtes mes vrais étendards d'or
Plaines mes bonnes aventures
Verdure utile villes sensibles
A votre tête *viendront* des hommes

Des hommes de dessous les sueurs les coups les larmes
Mais qui *vont* cueillir tous leurs songes
(*Nous sommes,* Ch. P. 217)

An Stelle der reinen Gegenwart tritt immer mehr eine verheissungsvolle Zukunft. Die lebendigsten Bilder kristallisieren sich nun um das entstehende Futurum: Eluards Poesie wird mantisch kündend, damit ein Wort Rimbauds erfüllend: «La poésie ne rythmera plus l'action; elle sera en avant.» Sie verheisst eine völlige Bewusstwerdung und kraft dieser eine absolute Entsprechung von innen und aussen, eine absolute Harmonie in einer Welt, die Mass und Gesetz des lebendigen (d. h. auch des guten) Menschen angenommen hat.

Diese Poesie aber darf sich nicht selbst genügen — noch einmal kommt hier die Wechselseitigkeit zum Ausdruck, die das ganze Werk Eluards bestimmt —, sie muss auf das Leben einwirken, sie hat sich in einer tiefgreifenden Wandlung, in der Erweiterung der menschlichen Existenz zu erfüllen und damit einer sozialen Pflicht zu genügen.

les poèmes ... leur principale qualité est non pas d'évoquer mais d'inspirer ... (D. à v. 74)

La force absolue de la poésie purifiera les hommes, tous les hommes (80)

Der Kreislauf schliesst sich. Wir kommen zum Ausgangspunkt zurück: im Namen der «pureté» und einer «force honnête» wurde diese Revolte unternommen, die Revolte gegen

eine Welt, in der die gewohnheitsmässigen Worte nur mehr in der Erinnerung gültig und alle Handlungen zu Sklaven der Überlieferung geworden waren. Vielleicht — erwog Breton — liegt es nur an uns, auf die Ruinen der alten Welt den Grundstein eines neuen irdischen Paradieses zu setzen. Für ihn, der am abendländischen Menschen zweifelte, schien das Unterfangen äusserst schwierig und sein Ausgang ungewiss (*Point du Jour* 33, 34).

Für Eluard ist dieser Ausgang gewiss, und diese Gewissheit wächst noch in den letzten, im Unglück Frankreichs entstandenen Gedichten. In seiner Lyrik erfüllt sich die Befreiung des Menschen zum unmittelbaren Leben und seine Läuterung durch die Gewalt der Poesie, der Beweis seiner Liebe. Sie erfüllt sich im Schosse des Natürlichen *(Cours Naturel),* nicht des Über- oder Widernatürlichen. Die Metaphern des rebellischen Feuers klären sich zu jenen des Lichtes (clarté, soleil, étoile) und jenes dem Irrsinn nahe Lachen, jenes das Gefühl gefrierende Lachen, das mit gespaltener Oberlippe die Bilder Salvador Dalis durchgeistert, läutert sich zum Motive des Gesangs. In diesem «neuen irdischen Paradies» — das dem künstlichen Rimbauds entgegengestellt werden könnte — errichtet der Mensch, brüderlich doch noch ein Einzelner: «fraternellement seul fraternellement libre», ein neues Gesetz. Es sind die alten französischen Kulturwerte, die in diesem Gesetz lebendig werden (pureté, clarté), die moralischen Werte der französischen Klassik (siehe oben *Nous sommes:* vrai, bon, utile, sensible). Diese Masse entsprechen aber nicht mehr jener hierarchisch gegliederten Welt, sondern der ebenfalls französischen Schöpfung der «liberté, égalité, fraternité».

BIBLIOGRAPHIE

Les Animaux et leurs Hommes les Hommes et leurs Animaux (Au Sans Pareil 1920; nouv. ed. NRF 1936)

Capitale de la Douleur (1926): Répétitions, Mourir de ne pas mourir, les Petits justes, Nouveaux poèmes; 1 vol. N. R. F. Cap. D.

L'Amour la Poésie (Premièrement, Seconde Nature, Comme une image, Défense de savoir, 1 vol. N. R. F. 1929) A. P.

Donner à voir (Les dessous d'une vie (1926) Nuits partagées, Appliquée,

Les songes toujours immobiles, Physique de la Poésie, Peintres, Premières vues anciennes, Juste milieu (1938), 1 vol. N. R. F. 1939) AK: D. à v.

La vie immédiate (suivi d'A toute épreuve (1930), 1 vol. 1932 ed. Cahiers libres) V. I.

Cours Naturel (1 vol. 1938, éd. du Sagittaire) C. N.

Le livre ouvert (2 vol. 1941, éd. Cahiers D'Arts) L. O.

Poésie et Vérité (1 vol. 1942, éd. Cahiers du Rhône) P. V.

Poésie involontaire et Poésie intentionelle (1 vol. 1942, poésie 42)

Le Lit la Table (1 vol. 1944, Ed. des Trois Collines, Genève) L. T.

L'immaculée Conception (en collaboration avec André Breton, 1 vol. 1930, Ed. Surréalistes)

Choix de Poèmes[1] (1 vol. N. R. F. 1942) Ch. P.

[1] Dieser Band enthält ausser Gedichten aus oben angegebenen Werken Gedichte aus folgenden früher erschienenen und meist vergriffenen Zyklen: Poèmes (1941), Le Devoir et l'inquiétude (1917), Pour vivre ici (1918), Les nécessités de la vie et les conséquences des rêves (1921), Répétitions (1922), Défense de savoir (1928), La Rose publique (1934), Facile (1935), Les yeux fertiles (1936), Les mains libres (1937), Chanson Complète (1939), Médieuses (1939).

AUX EXTRÊMES DE LA SPHÈRE D'APPARTENANCE

Par Willy Borgeaud.

Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
A me peigner nonchalamment dans un miroir.

D'où vient le caractère étrange et le charme de ces deux vers, qui se trouvent dans l'*Hérodiade* de Mallarmé?

En cherchant bien et longtemps on finit par sentir que l'étrangeté gît dans l'emploi que fait Mallarmé de l'adverbe «nonchalamment». L'étrangeté gît dans l'emploi que fait Mallarmé de cet adverbe, non dans l'adverbe lui-même. Il est étrange d'entendre une personne dire d'elle-même: «Je me peigne nonchalamment». L'idée de nonchalance, normalement, est attribuée à l'action ou à l'attitude d'un autre par une personne quelconque, et non pas à sa propre attitude, à son propre être. De même, en serrant la main à un ami, on ne dira guère: «Je te serre vigoureusement la main», ni même «Je te salue vivement». Les adverbes «vivement, vigoureusement», sont d'ordinaire employés par quelqu'un qui apprécie, qui juge l'action ou l'attitude d'un autre. En outre les expressions «saluer, serrer la main» ne sont guère employées à la première personne de l'indicatif présent. En revanche, on pourra dire: «Je lui ai serré vigoureusement la main, je l'ai salué vivement», parce qu'ici, la première personne grammaticale, je, ou le «moi», ne se trouve pas dans la situation d'un dialogue pur, mais décrit des actions passées, et, dans le cadre du passé, se décrit elle-même. Dans le cadre du passé, elle peut prendre distance d'elle-même, et employer des adverbes subjectivement descriptifs tels que «nonchalamment, vivement, vigoureusement», pour caractériser ses propres actions, comme étant celles d'une autre personne. C'est pour la même raison que dans le style épistolaire des formules telles que «je te serre vigoureusement la main, je te salue chaleureusement» sont tout à fait normales. En effet,

celui qui écrit ne se trouve pas dans la situation de celui qui parle, et doit employer les moyens propres à la description. Il existe en français toute une foule de mots et de locutions entières dont l'emploi est limité à la caractérisation ou à l'énonciation des attitudes ou des faits d'autrui. Il est normal de dire «il s'affale sur un fauteuil». Mais il serait étrange de dire: «Affale-toi sur ce fauteuil» ou «laisse-moi m'affaler sur ce fauteuil». Cela provient, en dernière analyse, que les mots et tournures en question comportent une certaine charge d'affectivité qu'on n'exerce pas volontiers aux dépens de son interlocuteur et moins encore à ses propres dépens. Si toutefois on passe outre à cette espèce de véto, il y a alors ce qu'on peut appeler selon le langage des joueurs de billard un «effet». Il y a «effet» dans les vers:

> Aide-moi, puisqu'ainsi tu n'oses plus me voir,
> A me peigner nonchalamment dans un miroir.

En principe, *Aide-moi à me peigner nonchalamment* contrevient à l'usage comme le fait une tournure telle que: «je me suis cassé ma jambe». Le sujet grammatical ou réel exclut de sa sphère le possessif ma (ta, sa, mon, ton, son, notre, votre, leur) tout comme il exclut de sa sphère l'appréciation subjectivement descriptive «nonchalamment». Cette appréciation et ce possessif représentent des éléments que le sujet, en égard à la situation, n'a pas à indiquer, et qui sont incompatibles avec l'énonciation de sa sphère d'appartenance par le truchement de la langue. Mais il y a une différence de nature entre «Aide-moi à me peigner nonchalamment» et «je me suis cassé ma jambe»: c'est que la notion subjectivement descriptive de «nonchalance» répugne à s'attacher au sujet parlant, tandis que celle, toute grammaticale, d'appartenance lui est si bien attachée (comme d'ailleurs à n'importe quelle personne grammaticale) que le possessif est non seulement superflu, mais incorrect. On se contentera de dire «je me suis cassé la jambe», puisqu'il ne s'agit pas de la jambe d'un autre.

La tournure *Aide-moi à me peigner nonchalamment* est donc en principe exclue de l'usage. Mais, contrairement à ce qui est le cas de «je me casse ma jambe, il se brise son nez»,

elle ne constitue pas un solécisme, mais seulement une étrangeté. Le choix de l'adverbe, de l'adjectif et du verbe relatifs à la personne grammaticale n'est pas strictement fixé comme l'emploi du possessif ou de l'article (à sens possessif) vis-à-vis du sujet d'une action retombant sur le corps même du sujet. Des appréciations subjectives telles que «nonchalamment, vigoureusement, chaleureusement, s'affaler» ne sont pas liées si étroitement au style descriptif, à l'action envisagée par un autre, que l'article (excluant le possessif tout en le signifiant) est lié à des tournures telles que «je me casse le bras, il s'est brisé le genou». Le second cas est une affaire purement grammaticale tandis que le cas des appréciations subjectives relève encore du style et comporte une certaine marge de choix et de liberté.

Mallarmé s'est largement servi de cette liberté. Le jeu perpétuel entre les divers «moi» d'un même personnage, entre ses diverses extensions et ses divers points de vue, constitue certainement un des secrets du charme mallarméen. Le moi d'un personnage mallarméen comporte plusieurs «sphères d'appartenance». Nous donnons à ce terme une extension plus grande que celle que lui donne en linguistique Monsieur Charles Bally. Les sphères d'appartenance que nous envisageons ne sont pas du ressort de la grammaire pure, de la langue. Leur détermination est encore l'affaire de la parole dans le sens donné à ce terme par de Saussure. Les accidents verbaux, les étrangetés qui sont la traduction matérielle de la multiplicité des sphères d'appartenance constituent l'indice ou la preuve du caractère protéique et universel d'un personnage tel qu'Hérodiade ou le Faune. Le mécanisme de ce jeu, tel qu'on peut le déterminer par des faits précis de langue, ne relève pas d'une nécessité grammaticale, mais est le reflet fidèle de tout une philosophie s'exprimant à la faveur d'une tolérance de la langue. Ce jeu nous paraît parfaitement conscient, et la part du hasard dans les réussites de Mallarmé se révèle réduite à l'extrême.

Quand Hérodiade, s'adressant à la nourrice, dit

«Aide-moi à me peigner nonchalamment dans un miroir»

elle ne parle pas comme on le fait ordinairement dans un

dialogue, mais elle se dédouble, et se voit «se peigner». Etant devenue pour elle-même une autre, elle applique à l'attitude et à l'action de cette autre l'échelle de jauge qu'on applique aux attitudes d'autrui; elle peut dire que cette autre «elle-même» agit, par exemple, «nonchalamment». Mais en même temps, cette Hérodiade qui se voit «se peigner nonchalamment», celle qui voit, et non celle qui se peigne, c'est Mallarmé, c'est le poète. Il peut bien dire, lui, que «son» Hérodiade se peigne nonchalamment. Il est un second dédoublement d'Hérodiade, il est le «je» qu'il faut entendre dans la formule de *la Jeune Parque* de *Valéry: «je me voyais me voir»*. Chaque personnage de Mallarmé (et de Valéry) est au moins triple. Il n'est donc pas étonnant que le monologue mallarméen soit plus riche et plus nuancé qu'un jeu de scène ordinaire avec toutes les ressources extérieures et matérielles de la scène et du nombre des personnages. La pluralité de l'être est d'ailleurs expressément soulignée par le miroir dans lequel Hérodiade parle à «l'autre».

Chez Mallarmé le monde, les choses, la réalité changent constamment de fonction. Nous entendons fonction dans le sens mathématique. Le monde est fonction de tel ou tel aspect du même personnage. Souvent, une paire constituée par un aspect du personnage et la fonction de cet aspect se croise avec une autre paire. On assiste à un jeu continuel de dédoublement et de relai. Par exemple, presqu'au début du poème, Hérodiade, tout en s'adressant à la nourrice qu'elle tutoiera ensuite, frémit de la peur d'être touchée et s'écrie: «reculez». Ce vousoiement est un indice. Il indique d'emblée que ce dialogue n'est pas un dialogue ordinaire. Au lieu de causer directement avec la nourrice, Hérodiade s'adresse ici à la généralité des «autres». Elle se trouve enfermée dans un rêve dont elle daignera de temps en temps sortir pour proférer une parole directe (par le tutoiement) à l'adresse de son interlocutrice. C'est la même dualité de dialogue, ou mieux encore, c'est la même duplicité qui règne dans les trois vers qui précèdent ceux que nous avons pris comme point de départ:

Calme, toi, les frissons de ta sénile chair,
Viens et ma chevelure imitant les manières

Trop farouches qui font votre peur des crinières,
Aide-moi . . .

Il y a ici deux aspects de l'interlocuteur: la nourrice (toi), et tous les autres, les gens (vous). A ces deux aspects du monde correspondent deux Hérodiade: celle qui cause directement avec la nourrice en lui disant «tu», et celle qui se trouve enfermée dans un rêve distant centré sur la généralité des choses dont la nourrice n'est qu'un accident. En somme, un monologue d'Hérodiade suffirait; la nourrice est superflue. Elle ne sert qu'à illustrer la relativité des choses. Cela éclate dans un vers ultérieur, où l'on voit Hérodiade se détourner de la nourrice avec la désinvolture la plus complète:

Assez! Tiens devant moi ce miroir.
O miroir!
Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
Que de fois . . .

Hérodiade ne trouve pas de plaisir à la simple conversation, à la conversation que le lecteur attend et à laquelle il s'attend. Continuellement, Mallarmé-Hérodiade se dérobe, se réfugiant dans des aspects qui déconcertent et qui charment.

Revenant sur nos pas, nous citons quelques vers:

. . . tu m'as vue, ô nourrice d'hiver,
Sous la lourde prison de pierres et de fer
Où de mes vieux lions traînent les siècles fauves
Entrer, et je marchais, fatale, les mains sauves,
Dans le parfum désert de ces anciens rois:
Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?

Ici, on peut prendre sur le vif, on peut pour ainsi dire photographier le procédé qu'emploie Mallarmé dans la confection d'un tableau: il a le choix entre la description extérieure, toute matérielle et grossière, et la description implicite, par dédoublement, telle que nous l'avons déjà décelée. Il a recours aux deux manières, et saute de l'une à l'autre. La manière explicite et grossière est celle des phrases:

tu m'as vue . . . entrer.
Mais encore as-tu vu quels furent mes effrois?

Ce dernier vers est d'ailleurs tout à fait racinien. L'autre manière, implicite, mallarméenne, est celle de la phrase:

et je marchais, fatale, les mains sauves.

L'adjectif, à nuance subjective, *fatal,* ne peut être appliqué à Hérodiade que par l'Hérodiade qui se regarde marcher, et par Mallarmé. De même, si l'on examine un peu plus loin, les deux vers:

Les lions, de ma robe écartent l'indolence
Et regardent mes pieds qui calmeraient la mer.

on constate que le jugement «qui calmeraient la mer» ne peut être porté par l'Hérodiade engagée dans l'action, mais seulement par l'Hérodiade-témoin, ou par Mallarmé.

Prenons encore quelques vers.

H.

Nourrice, suis-je belle?

N.

Un astre, en vérité
Mais cette tresse tombe...

H.

Arrête dans ton crime
Qui refroidit mon sang vers sa source, et réprime
Ce geste, impiété fameuse: ah! conte-moi
Quel sûr démon te jette en le sinistre émoi.
Ce baiser, ces parfums offerts et, le dirai-je?
O mon cœur, cette main encore sacrilège,
Car tu voulais, je crois, me toucher, sont un jour
Qui ne finira pas sans malheur sur la tour...
O jour qu'Hérodiade avec effroi regarde!

Ici, on assiste, par la vertu de l'étrange emploi de l'adjectif «fameux», à un dédoublement de la valeur du temps. Une impiété «fameuse» est telle aux yeux de celui qui la considère du point de vue historique. Hérodiade-témoin, se plaçant à un point de vue général, à un point de vue historique ou éternel, constate qu'on a voulu se livrer à une impiété sur la personne de l'«autre» Hérodiade: elle a le droit, dans ces conditions, d'appliquer à ce geste le qualificatif de «fameux»,

qui, dans un dialogue ordinaire, serait tout simplement absurde. D'ailleurs, le seul fait de taxer d'impiété ce geste est très significatif. Normalement, ce n'est pas l'affaire du dieu de proclamer ce qui est pie ou impie, mais c'est l'affaire des zélateurs. Les zélateurs diront qu'il est impie de toucher la statue d'un dieu. Le dieu, lui, ne dira rien. Ce serait d'ailleurs au-dessous de sa dignité et incompatible avec la modestie et la pudeur qu'on est en droit d'attendre de n'importe quel dieu, et à plus forte raison d'Hérodiade. C'est Hérodiade-témoin, ou Mallarmé, qui qualifie d'impiété le geste de vouloir toucher l'«autre» Hérodiade. Cette «autre» Hérodiade est déesse pour l'Hérodiade-témoin, qui la vénère et la protège.

Il y a dans le personnage d'Hérodiade un païen qui adore, qu'on pourra louer ou réprouver (affaire de goût, d'autres diront de morale), et un dieu, inaccessible à tout jugement, à toute qualification de valeur. Ce dieu, c'est peut-être Dieu lui-même. Mallarmé a-t-il songé à cette possibilité dernière de son personnage?

Le poète ne s'est pas laissé prendre à son propre jeu; il ne s'est pas engagé. Dans son Hérodiade, il est resté le maître de la situation, et n'a pas joué le rôle de l'apprenti-sorcier. Mallarmé a conservé son ironie, et l'a exercée contre Hérodiade. Cela ressort clairement de l'irritation d'Hérodiade en face de l'attitude «mallarméenne» que le poète, en passant, attribue à la nourrice:

N.

Sinon la myrrhe gaie en ses bouteilles closes,
De l'essence ravie aux vieillesses de roses,
Voulez-vous, mon enfant, essayer la vertu
Funèbre?

La nourrice, perdue dans une espèce de ferveur contemplative, s'abandonne à une description qui la soustrait à l'immédiat du dialogue. Hérodiade, exaspérée de voir qu'on fait devant elle l'Hérodiade, et détestant d'ailleurs les parfums, interrompt brutalement cette divagation:

H.

Laisse-là ces parfums!

Ici, on est en plein dialogue, en pleine vie ordinaire. On en sort d'ailleurs assez vite:

ne sais-tu
Que je les hais, nourrice, et veux-tu que je sente
Leur ivresse noyer ma tête languissante?

Il y a, en effet, dans la notation «languissante» quelque chose de subjectivement descriptif qui appartient à la sphère de l'Hérodiade qui voit l'autre languir.

On s'est quelquefois étonné que Stéphane Mallarmé n'ait pas écrit une œuvre plus longue. S'est-on jamais demandé si c'était possible? Nous voulons dire possible à n'importe qui et non au seul Mallarmé. On lui fait volontiers grief d'un petit tempérament. Mais s'est-on donné la peine de déterminer d'une façon tout à fait précise la multivalence de son discours? Dans cette multivalence, le flux de la vie se presse avec tant de force que parfois il éclate sans se résoudre en vagues cohérentes:

Par quel attrait
Menée et quel matin oublié des prophètes
Verse, sur les lointains mourants, ses tristes fêtes,
Le sais-je?

L'aspect Hérodiade «par quel attrait menée» se heurte sans transition à l'aspect monde «et quel matin». Ces deux blocs sont jetés l'un contre l'autre, dans toute leur exigence vitale, pareillement justifiée. Ici apparaît la pluralité souveraine de l'être. L'aspect Hérodiade et l'aspect matin constituent une paire dont les deux termes sont conciliés et soudés par une nécessité interne et non par le lien tout superficiel de la syntaxe. La moindre phrase de Mallarmé exprimant, par un effort titanique, la pluralité de l'être, on ne saurait exiger de ce poète une abondance qui lui était humainement impossible.

DIE DICHTUNG DES ABSOLUTEN WORTES

Von Reto R. Bezzola

Vento a Tindari.

Tìndari, mite ti so
fra larghi colli pènsile sull'acque
dell'isole del dio,
oggi m'assali
e ti chini in cuore.

Salgo vertici aerei precipizi,
assorto al vento dei pini,
e la brigata che lieve m'accompagna
s'allontana nell'aria
onda di suoni e amore,
e tu mi prendi
da cui male mi trassi
e pause d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.

A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro:
altra luce ti sfoglia sopra i vetri
nella veste notturna,
e gioia non mia riposa
sul tuo grembo.

Aspro è l'esilio,
e la ricerca che chiudevo in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire;
e ogni amore è schermo alla tristezza,
tacito passo nel buio
dove m'hai posto
amaro pane a rompere.

Tìndari serena torna;
soave amico mi desta
che mi sporga nel cielo da una rupe
e io fingo timore a chi non sa
che vento profondo m'ha cercato.

Aus: Salvatore Quasimodo, *Acque e terre.*

Wind auf Tindari.

Tìndari, milde weiss ich dich,
hängend zwischen weiten Hügeln über den Wassern
der lieblichen Inseln des Gottes;
heute bedrängst du mich,
neigst dich tief in das Herz mir.

Luftige Gipfel ersteig' ich, schwindelnde Hänge,
gefangen vom Wehen der Pinien;
und die Schar, die mir leichthin zur Seite,
schweift in die Lüfte,
Welle von Klängen und Liebe.
Und du ergreifst mich,
der ich schwer mich entrissen,
und Grauen packt mich vor Dunkel und Schweigen
— einst süsse Zuflucht mir häufiger Freuden —,
und Tod der Seele.

Fremd aber ist dir die Erde,
da Tag um Tag ich versinke,
geheime Laute zu nähren:
Anderes Licht enthüllt dich jenseits der Fenster
im nächtlichen Kleide,
und fremde Freude erholt sich
in deinem Schosse.

Herb ist Verbannung.
Und das Verlangen, in dich einst gelegt
nach Harmonie, verwandelt sich heute
in das verfrühte Bangen zu sterben.

Und jede Liebe ist Schild einer Trauer,
lautloser Schritt in das Dunkel,
wohin du mich sandtest,
bitteres Brot mir zu brechen.

Tìndari, heiter ersteht es.
Zärtlicher Freund aber weckt mich,
dass ich vom Felsen zum Himmel mich hebe.
Ich indes stelle mich furchtsam, dem der nicht ahnt,
welch tiefer Wind mich erfasst hat.

Deutsch von Hedwig Kehrli.

Der Ausdruck vom «absoluten Wort» stammt von Salvatore Quasimodo, den die italienische Kritik, zusammen mit Montale, Ungaretti und Cartarelli zu den vier grössten lebenden italienischen Dichtern zählt, die als berüchtigte «Hermetiker» die Ruhe des braven Bürgers und Literarhistorikers stören. Die betreffende Stelle steht im *Omaggio a D'Annunzio*, Spezialnummer der Zeitschrift *Letteratura*, März 1939, und ist neu abgedruckt in der Anthologie *Lirici nuovi* von Luciano Anceschi (Hoepli, Mailand 1943). Der achtunddreissigjährige Syrakusaner suchte das Verhältnis der jungen Dichtergeneration zum Meister von gestern in folgendem Bekenntnis auszudrücken:

«Wir sind seine Gegner, nicht aus innerer Trägheit oder aus Mangel an Liebe, sondern aus dem Charakter unseres dem Gesang verpflichteten Wesens heraus; und um dieses Wesens willen werden wir versuchen, Rechenschaft abzulegen über den Widerstand, den wir, auf der Suche nach unserem wahrscheinlichen Ausdrucksmittel, einer Poetik entgegenstellten, in welcher das Wort in qualitativem, also lexikalischem Sinn verstanden wurde.

Eher als ein Verhältnis, scheint es uns eine Loslösung genauer definieren zu wollen, eine literarische Stellungnahme gegenüber D'Annunzio als Schriftsteller. Unsere Behauptungen werden, wenn sie auch für den Augenblick keinen Wert haben können, als Bekenntnis dienen in bezug auf eine Reihe von Absichten, die ins Werk gesetzt werden, um eine sprachliche oder, besser gesagt, stilistische Übergabe zu erhalten.

Im dritten Buch der Laudi (Alcyone), vom ‚Ulivo' bis zu ‚Undulna' (und es war eine Lektüre jener Tage der Jugend, voll sinnlicher Ahnungen, Nöte der Seele, eine Wiedergabe der Welt wahrnehmen zu können, die eine brennende und trostlose Berufung befriedigt hätte) bemerkten wir die Krise in jenem Aufstieg zur Eigenschaft des Wortes; gerade in jenen Gedichten, in denen in beispielhafter Weise eine Fähigkeit des Gedächtnisses wieder hergestellt wurde... Es half uns dabei eine genaue Fähigkeit, die Technik der grösseren Dichter zu analysieren. Und heute wissen wir auch, wie D'Annunzio zur Zeit des Alcyone an Angelo Conti schrieb: ‚Viele Laudi habe ich komponiert, indem ich die Wasser und die Blätter nachahmte.' Wir sind im Bereich des Tones, der Beschwörung des Gegenstandes durch rein lautliche Annäherung. Das Eigenschaftswort erscheint als ein glückliches und flüchtiges Abenteuer, aber es befriedigt vorwiegend ein klangliches, nicht ein musikalisches Bedürfnis.

Die Poetik, die wir erstrebt haben, geht auf die ‚Quantitätswerte' des absoluten Wortes und seines Gefühls aus. Unser Versuch am Wort war dem dannunzianischen entgegengesetzt; er beschränkt sich nicht auf eine numerische Feststellung, sie widerstrebte ihm, und er erzielte als Ergebnis ein Mass der Zeit, die die Stimme braucht, um ein organisches Gefüge von Konsonanten und Vokalen auszusprechen: eine Überwindung der Silbenwahrnehmung. So bahnte uns die eifrige Annäherung an die quantitative Form den Weg zur Erkenntnis des poetischen Wortes. Wir sagen Wort und beziehen uns auf die Dauer seines Ausströmens und auch auf die Wiederkehr seines inneren Rhythmus im Satzgefüge der Strophen. Eine Wertung der quantitativen Entsprechungen konnte die Natur des Reimes nachahmen und entfernte uns von der gewohnten Art, die ‚Laute' zu spiegeln. In diesem Sinn haben wir die metrischen Ergebnisse verstanden im Gefüge der leopardischen Satzordnung: ‚Dolce e chiara è la notte e senza vento'.

Zu D'Annunzio zurückkehrend, fügen wir hinzu, dass er unser letzter Dichter war, der die Einsamkeit erbeutete, die er zu seiner Arbeit benötigte.» —

Eines möge aus diesem Bekenntnis festgehalten werden:

dass Quasimodo und die Dichter seiner Generation, seit der Ronda (1919), in ihrer Loslösung von D'Annunzio und den Crepuscolari und Futuristen — welche auf diesen und Pascoli zurückgehen —, in ihrer Suche nach einer Poetik, bewusst anknüpfen an die grosse Tradition. Diese war, ihrer Ansicht folgend, nach Leopardi abgebrochen. Carducci stand ihnen zeitlich zu nahe. Leopardi wurde ihr grosser Lehrer, und durch Leopardi hindurch gingen sie zurück auf Tasso und die Cinquecentisten, und weiter auf Petrarca, auf den Dolce stil novo und, ohne es zu wissen, auf die Trobadors, wissentlich aber, vor allem Quasimodo, auf die Antike. Die einzig schönen Übertragungen lateinischer und griechischer Lyrik, die uns dieser Syrakusaner schenkte, sind ein erfrischender Beweis für die Wiederaufnahme einer jahrtausendalten Linie, die fortzusetzen der höchste Ehrgeiz dieser traditionsbewusstesten Dichtung des modernen Europa ist.

Ihre Poetik ist denn auch nicht revolutionär. Sie spiegelt bloss das Bewusstwerden von Werten, die von jeher der grossen Dichtung innewohnten. Auch hier war ihnen Leopardi vorangegangen in den scharfsinnigen Betrachtungen seines Zibaldone.

Schliesslich ist die Schlussbemerkung zu D'Annunzios beneideter Einsamkeit bedeutungsvoll. Sie gilt schon für Pascoli nicht mehr. Das freie Gestalten von einem Punkte ausserhalb der Welt aus wirkt auf die im Chaotischen verstrickten Epigonen des zwanzigsten Jahrhunderts wie ein verlorenes dichterisches Paradies. Für Rousseau's Flucht in die Träume einer unberührten Natur, Chateaubriand's Urwaldparadies, Vigny's elfenbeinernen Turm, Baudelaire's, Rimbaud's, ja sogar Mallarmé's und Gide's Evasionen können ein Quasimodo, ein Ungaretti, ein Montale, wie ein Sartre, ein Malraux nur ein bitteres Lächeln übrig haben. Die Selbstdefinition des einen «Ungaretti uomo di pena» gilt für sie alle. Das Gefühl des tragischen Gefangenseins in einer versteinerten Raum- und Zeitwelt, aus dem auch nicht die befreiende Tat, — die ja nur Illusion ist —, sondern nur der Zufall oder der Zerfall herausreissen kann, beherrscht Montales Welt. Für Quasimodo möge als Illustration und Komplementärfarbe zum so anders gearteten *Vento a Tindari,*

Oboe sommerso hier stehen, dessen Grundton im Gedichtband so oft wiederkehrt:

Avara pena, tarda il tuo dono
in questa mia ora
di sospirati abbandoni.

Un òboe gelido risillaba
gioia di foglie perenni,
non mie, e smemora;

in me si fa sera:
l'acqua tramonta
sulle mie mani erbose.

Ali oscillano in fioco cielo,
làbili: il cuore transmigra
ed io son gerbido,

e i giorni una maceria.

Und doch gelingt andererseits dem gleichen Quasimodo, aus dieser abgrundtiefen Verfangenheit heraus, eine so kristalline, traumhafte Verwandlung des schmerzlich lastenden Augenblicks durch die dichterische Schöpfung hindurch wie wir sie in *Vento a Tìndari* erleben. Allerdings sind solch gottbegnadete Stunden selten. Wenn das Wunder aber geschieht, dann erstrahlt es in einer solchen Reinheit, dass wir wahrlich nicht mehr erstaunt sind über die Töne, die der Dichter als Übersetzer Saphos und Simonides' von Keos findet. *Vento a Tìndari* wird nicht umsonst so häufig zitiert, neben *Sardegna* etwa oder *Anapo* oder den *Cavalli di luna e di vulcani*. Wenn je ein Gedicht aus einem Wort in seinem absoluten quantitativen Wert des sprachlichen Ablaufs geboren ward, so ist es dieses.

Tìndari, mite ti so
fra larghi colli pènsile sull'acque
dell'isole del dio,

Der italienische Leser, der Kenner jener herrlichen Küstenlandschaft im Norden Siziliens, wird freilich nicht umhin

können, an das schroff aufsteigende, felsige Vorgebirge zu denken, auf dem Tyndaris, eine der letzten griechischen Städte der Insel, sich ausbreitete, bis sie in christlicher Zeit allmählich verfiel und verschwand, nachdem ein Teil schon vorher durch einen Felssturz ins Meer versunken war. Und er wird den Blick in Erinnerung hinausschweifen lassen zu den Inseln des Gottes, den Liparischen Eilanden, auf denen Aiolos hauste, der Gott der Winde. Anderen, die diesen erhebenden Anblick nie genossen, die nichts wissen von der sagenhaften Griechenstadt, von der nur noch kümmerliche Mauer- und Mosaikreste zeugen, mögen falsche und doch zart schmeichelnde Träume weben, hin zum Gatten der schönen Leda, zu ihren göttlichen Sprösslingen, dem herrlichsten Brüderpaar der griechischen Sage und zu ihrer Schwester, der schönsten der Frauen. Der Dichter kann es seinen Lesern nicht verargen, unterliegt er doch selber dem Zauber der griechischen Namen seiner heimatlichen Flüsse:

di fiumi cui nome greco
è un verso a ridirlo, dolce.

Ebensowenig wie beim Erklingen des berühmten Racineverses

La fille de Minos et de Pasiphaé

der reine Klang sich lösen kann von der schicksalsschweren Wucht, die im Inhalt des evozierenden Wortes liegt.

Und doch zeugen gerade die eben zitierten drei Eingangsverse, dass der Kern der Inspiration im Zauber des hellaufflammenden und sanft dahingleitenden, absterbenden absoluten Wortes ‚Tìndari' selber liegt. Aus ihm wird die Gewissheit der weiten, milden Landschaft (‚mite ti so') geboren, weit mehr als aus der Erinnerung an die erschaute Wirklichkeit. Weit ragt es hinaus, hängend über den Wassern bis zu den fernen Umrissen der Inseln des Gottes.

Das Wort kommt über den Dichter mit einer Urgewalt, die nur dem Wort eigen ist. Die Erinnerung verklärt, das Wort aber, kaum ausgesprochen, steht da, mit seiner immer lebendigen Zeugungskraft, schreckhaft und siegreich zugleich über das grausam klebrige Heute, und es neigt sich ins Herz:

oggi m'assali
e ti chini in cuore.

Mit einem Schlag scheint die Befreiung erreicht zu sein. Die schon alles Wesentliche umfassende erste Strophe ist ganz aufgebaut auf die Melodie der drei Vokale des Zauberwortes ‚Tîndari' selber, weich umspielt und untermalt von den dunklen o und vereinzelten unbetonten u. Sein daktylischer Rhythmus durchzittert jeden Vers, wunderbar abgetönt durch die fünf weiblichen Verschlüsse, die dem ersten, so bestimmt hingesetzten, männlichen folgen und die Besitzesnahme geniesserisch ausweiten.

Das kräftig schlüssige ‚ti so' wird kühn aufgenommen durch das höchst real wirkende ‚Salgo' der zweiten Strophe. Und nun folgt nicht eine plastische Gestaltung des Erinnerungsbildes. Dieses wird vielmehr in den fünf ersten Versen der zweiten Strophe ganz musikalisch aufgelöst. Alles Massige wird schon im ersten Vers zertrümmert, nicht nur durch die hellen Variationen auf e und i (‚Salgo vertici aerei precipizi'), sondern vor allem auch durch die Doppelbeziehung des schon an und für sich masse- und dimensionsauflösenden Eigenschaftswortes ‚aerei' auf die zwei die Vertikale betonenden Hauptwörter ‚vertici' und ‚precipizi'. Diese adjektivale Ambivalenz ist bei den neuen italienischen Lyrikern als eigenschaftsauflösendes Element besonders beliebt. Sie wirkt ganz im leopardischen Sinn der Verwendung des Unbestimmten zur Beschwörung des Unendlichen, sowohl in der Welt der Vorstellungen, als auch ganz besonders im Sprachlichen.

Der musikalischen Auflösung des erdhaft Massigen folgt im zweiten Vers diejenige des pflanzlich Verwurzelten, ausgehend vom harten und konzentrierenden ‚assorto', lind zerschmelzend in den weichen Nasallauten der folgenden ruhigen Paroxytona:

assorto al vento dei pini;

wobei wiederum die Pinien als bewegtes Objekt des Windes auch syntaktisch entmaterialisiert werden.

Den Bäumen folgen die Menschen, die den Dichter begleitenden Freunde, welche als heiter und leicht in der luftigen

Ferne sich verlierende Laute schwinden, deren letzter Klang im schönen Vers

onda di suoni e amore

einen fast petrarchischen Schmelz erreicht.

Man kann nicht umhin, an die Verneinung der Sinnenwelt am Anfang von Leopardis *Infinito* zu denken, mit dem Unterschied, dass hier der Prozess nicht in der Form eines Ausschlusses (‚il guardo esclude'), sondern als eigentliche Auflösung der Dingwelt wirkt. Die Flucht vor der Aussenwelt ist nicht mehr möglich, sie würde als eitles Unterfangen erscheinen, als Illusion, ebensosehr wie die entgegengesetzte Stellung Petrarcas, die einem Modernen endgültig verschlossen ist. Diese Flucht wird im Gegenteil als der grosse Irrtum hingestellt, im zweiten Teil der Strophe, der geradezu als Antwort auf eine Flucht aufzufassen ist:

e tu mi *prendi*
da cui male mi trassi
e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.

Nicht Flucht ins Seelische, Konzentration aus der Welt der Sinne und der Erinnerung heraus, auch nicht Hineintauchen in sie, zu erlösender Verschmelzung mit dem All, das eins ist mit dem Ich, sondern Tod des Ichs in der durch das persönliche Opfer erkauften Auflösung der sinnlichen Eindrücke und Erinnerungsbilder, die nun in ihrer neuen, ätherischen, rein musikalischen Gestalt des absoluten Wortes imstande sind, die Seele selbst aufzunehmen, mit all ihrer Angst vor Stille und Schatten, mit all ihrem Sehnen nach Verewigung der flüchtigen Lust.

Wiederum schafft der syntaktische Bruch zwischen dem grammatikalisch sich nur auf das ‚tu', aber in Wirklichkeit auch auf ‚paure d'ombre e di silenzi', auf ‚rifugi di dolcezze un tempo assidue' und auf ‚morte d'anima' als weitere Subjekte sich beziehende ‚prendi' jene oben angedeutete Unbestimmtheit der Beziehungen, die das alles inspirierende magische absolute Wort (tu = Tìndari) in all seiner poetischen Vieldeutigkeit erscheinen lassen.

Entsprechend wird es denn auch in den bedeutsamen Eingangsversen der dritten Strophe in seiner ganzen Reinheit empfunden und in unendliche Distanz gerückt zum erdverhafteten, mühsam die Beschwörungsformel suchenden Dichter:

A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro:

Die drei Verse realisieren in stärkstem Masse Quasimodos Poetik, welcher alle, auch die entfernteste Lautnachahmung ein Greuel ist. Weder die hieratische, harte Ferne des ersten Verses, noch das zusehends im Erdhaften Versinken des zweiten, noch das mühselig im Dunkel sich Verlierende des dritten sind irgendwie onomatopoetisch bedingt. Und wie wenn der Dichter fürchtete, mit diesen drei ersten Versen die reine Dichtung des Wortes verlassen zu haben und im erstandenen Bild verfangen zu bleiben, zerstört er es sofort mit einer bewusst verdunkelnden, surrealistisch anmutenden Bildzertrümmerung:

altra luce ti sfoglia sopra i vetri
nella veste notturna,
e gioia non mia riposa
sul tuo grembo.

Die sinnlich kaum wahrnehmbare, von einem anderen besessene Frauengestalt, die mit Tìndari eins wird, das ein anderes Licht bestrahlt, steigert das Gefühl der dichterischen Ohnmacht zum Paroxysmus.

Der Pendelausschlag in der vierten Strophe ist denn auch von einer kaum zu überbietenden Härte:

Aspro è l'esilio
e la ricerca che chiudevo in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire.

Der hermetische, verhüllende und verklärende Schleier wird jäh zerrissen und macht nackter, kalter Prosa Platz, diesmal an den späten Leopardi gemahnend, an den Dichter von *Amore e morte* und *A se stesso:*

Or poserai per sempre
Stanco mio cor. Perì l'inganno estremo
Ch'eterno io mi credei.

Und doch ist auch hier der Unterschied zum grossen Vorbild bezeichnend, ganz abgesehen von der ausserordentlichen Dichte, die Quasimodo erreicht durch Vereinigung von zwei poetischen Momenten, welche bei Leopardi dreizehn Jahre auseinanderliegen. Nicht schöne Brüder sind Liebe und Tod (‚Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte — Ingenerò la sorte. — Cose quaggiù sì belle — Altre il mondo non ha, non han le stelle'). Liebe ist nur Schirm vor unendlicher Traurigkeit, schweigender Schritt ins Dunkle der harten Wirklichkeit. Und unter Liebe ist zweifellos auch ‚Liebe zu Tìndari' zu verstehen, sagt doch der Dichter:

e *ogni* amore è schermo alla tristezza,
dove mi *hai* posto
amaro pane a rompere.

Dunkel und schwer tönt nun das unausgesprochene Wort. Die Schatten und das Schweigen scheinen es vollkommen eingehüllt zu haben, es hat den ganzen Lebensschmerz des Dichters in sich aufgenommen.

Aber aus dem Schmerz selber kommt die Klärung: Strahlend bricht ‚Tìndari' in der letzten Strophe wieder hervor, zum ersten Mal wieder ausgesprochen seit dem ersten Vers der ersten Strophe, das es einleitete. Während das unvermittelte Wiederhervorquellen des in die tiefsten Gründe des Unterbewusstseins untergetauchten Flusses in einem Gedichte mit psychologisch unterbauter Gedankens- und Gefühlsfolge seltsam ungeschickt anmuten würde, als gewollt konstruktive Wiederanknüpfung an das Ausgangsmotiv, erzielt es bei Quasimodo eine ganz einzigartige Wirkung. Wird doch der Anfangsvers der Erlösungsstrophe, ‚Tìndari serena torna', rein musikalisch aus dem hart dunklen Schlussvers geboren, der die vorangehende Strophe abschliesst, ‚amaro pane a rompere', dessen Tonfolge er, wie ein geklärtes Echo herben Schmerzes wieder aufnimmt.

Die Schlussverse des Gedichts sind von einer lächelnd entwaffnenden Heiterkeit umwoben:

soave amico mi desta
che mi sporga nel cielo da una rupe
e io fingo timore a chi non sa
che vento profondo m'ha cercato.

Wie aus tiefem Traum erwachend stehen wir wieder auf hohem Fels, der in die weite Meerluft hinaushängt, und der Dichter scherzt mit dem milden ‚Freund' und dem Leser, ihm das tiefe Worterlebnis verhüllend, das ihn heimgesucht, uns an jenen Dreizeiler gemahnend, welcher der letzten Ausgabe seiner Gedichte den Namen gab:

Ognuno sta solo sul cuor della terra
trafitto da un raggio di sole:
ed è subito sera.

Für die Bibliographie der Gedichte Quasimodos und der kritischen Äusserungen über sein Werk vgl die erwähnte Anthologie von Anceschi. Letzte Ausgabe der Gedichte: «*Ed è subito sera*», bei Mondadori, Mailand 1944.

Eine Anthologie neuester italienischer Lyrik mit deutscher Übersetzung und Einleitung wird im Artemis-Verlag, Zürich, erscheinen.

CHRONIK

GASTON BACHELARD: L'AIR ET LES SONGES. Essai sur l'imagination du mouvement. Paris 1943.

Aux yeux du Français moyen ce livre doit être un scandale. Il semble faire fi de toutes les bonnes traditions cartésiennes: clarté, rigueur, méthode, raison. On s'étonne de voir qu'il en est d'autant plus vivant, plus révélateur. Bachelard prend ici pleine possession de ses moyens. La méthode qu'il a élaborée à travers de multiples travaux d'approches — nous ne citons que les étapes décisives: *La formation de l'esprit scientifique, La dialectique de la durée, La psychanalyse du feu, L'eau et le rêve* [1] — s'épanouit ici dans toute son originalité.

L'auteur enseigne une nouvelle manière de voir la réalité. Au lieu de se mettre sous la domination des choses, il fait appel à la puissance qui leur donne leur raison d'être. Il place l'accent sur l'*origine* et non sur la *dérivation*, sur l'*être* (das *«Sein»*) — s'il est permis de mettre sur un même plan avec Bachelard, Albert Camus et Martin Heidegger — et non sur l'*existence* (das *«Seiende»*). Bachelard ne s'élève pas contre la raison raisonnante, ni contre la pensée analytique et conceptuelle. Il fait sentir tout simplement que la raison s'est usée elle-même à ne vouloir vivre que de son propre fonds, qu'elle peut se renouveler en se basant sur une connaissance plus fondamentale, plus originale, plus proche de la vie: *l'imagination.*

On pourrait donner comme sous-titre à ce livre: Théorie et pratique de l'imagination.

L'imagination ne travaille pas sur des produits manufacturés et étiquettés, elle s'attaque directement aux matières premières, aux éléments. Si l'on analysait chimiquement la pensée de M. Bachelard on n'y trouverait pas des concepts, des formules logiques, on y découvrirait comme dans le creuset de l'alchimiste de l'eau, de la terre, des gaz, des métaux en fusion. Au contact de ces substances élémentaires se réveille une connaissance du monde toute fraîche et comme matinale. Le retour aux sources de la vie rend à l'esprit la conscience de sa dignité de créateur. L'imagination met toujours en cause le sujet. «S'imaginer un monde c'est se tenir responsable, moralement responsable de ce monde. Toute doctrine de la causalité imaginaire est une doctrine de la respon-

[1] cp. *Trivium II/3*, p. 227 ss.

sabilité. Tout être méditatif tremble toujours un peu quand il réfléchit à ses forces élémentaires» (p. 109). A la suite de cette *«révolution copernicienne de l'imagination»* qui place le rêve avant la réalité, l'homme refuse de se laisser déterminer par l'objet. «Les objets naturels n'ont jamais cessé d'affaiblir, d'abrutir et d'effacer l'imagination en moi», dit Blake (p. 108). Le monde imaginé est placé avant le monde représenté. «La connaissance poétique du monde précède, comme il convient, la connaissance raisonnable des objets. Le monde est beau avant d'être vrai. Le monde est admiré avant d'être vérifié» (p. 192). On peut donc dire avec Blake: «L'imagination n'est pas un état, c'est l'existence humaine elle-même» (p. 7).

L'imagination étant essentiellement mobile, elle nous ramène à la dimension primitive du temps, elle réinstaure la primauté du futur. Les philosophes «positifs», les «dessinateurs du réel» se moquent de l'imagination parce qu'ils ont peur de se laisser emporter par le fleuve de la pensée mouvante; ils s'appuient sur le solide, le «tout fait», le passé; ils répugnent à une «psychologie projetante», une «psychologie qui peuple l'avenir» (p. 74). «L'imagination prend l'allure d'un psychisme précurseur qui *projette son être»* (p. 13).

Le mouvement de l'imagination a une direction, il vit dans la verticale. «L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement» (p. 19). Bachelard nous impose par son livre une «cure de verticalité». Nous apprenons à vivre dans la dialectique du haut et du bas, du léger et du lourd, du terrestre et de l'aérien. «Toujours l'être se retrouve devant la même nécessité de s'affirmer en surgissant... Deux mouvements contraires sont ici engrenés l'un sur l'autre, fondus l'un dans l'autre, hostiles l'un à l'autre, nécessaires l'un à l'autre» (p. 182).

Mais le haut prime le bas. «Tout ce qui s'élève, s'éveille à l'être, participe à l'être. Inversement tout ce qui s'abaisse se disperse en vaines ombres, participe au néant. *La valorisation décide l'être:* c'est là un des grands principes de l'Imaginaire» (p. 90). On ne peut séparer «le normatif et le descriptif». «L'être imaginant et l'être moral sont beaucoup plus solidaires que ne le voit la psychologie intellectualiste... L'imagination, plus que la raison, est la force d'unité de l'âme humaine» (p. 175). Elle est aussi le principe totalisant du monde. «Il y a activité de l'imagination quand il y a tendance à passer au niveau cosmique» (p. 260).

La priorité de l'imagination sur la raison implique la priorité de l'image sur le concept, de la poésie sur la pensée. Les images ne sont pas de simples métaphores qui suppléent aux insuffisances

du langage conceptuel; les images de la vie font corps avec la vie même, les métaphores sont des intuitions. «Toute métaphore», dit Vico, «est un mythe en petit» (p. 48).

L'image étant mouvante, elle oblige le lecteur d'épouser son mouvement, «de la *jouer*, de la *vivre* dans le sens de l'*imagination active* qui lui a donné la vie» (p. 145).

On comprend l'importance que prend le langage dans une pareille conception. Il participe au dynamisme de l'imagination. «La parole n'est pas un troc de concepts solidifiés. Elle est un fluide qui vient émouvoir notre être fluidique» (p. 115). Ici intervient le rôle des poètes: «Dans le creux même d'un concept, ils font retentir le bruit de la vie» (p. 123). Le langage poétique est par essence l'instrument dialectique qui unit l'aérien et le terrestre, l'expansion et l'intimité, le changement et la sécurité. «L'homme littéraire est une somme de la méditation et de l'expression, une somme de la pensée et du rêve» (p. 302). Dans une grandiose vision d'ensemble Bachelard donne au langage la fonction de créer son propre univers. «Les révolutions qui modifient les univers écrits se font au profit d'univers plus vivants, moins guindés... ils nous font changer d'univers, mais ils nous abritent toujours dans un univers imaginaire... Même dans les images littéraires isolées on sent en action ces fonctions cosmiques de la littérature. Une image littéraire suffit parfois à nous transporter d'un univers dans un autre. C'est en cela que l'image littéraire apparaît comme la fonction la plus novatrice du langage» (p. 284 s.).

Toute cette théorie de l'imagination et du langage est déduite comme par à-coups de l'analyse des grands thèmes de l'imagination aérienne: le rêve du vol, la poétique des ailes, la chute imaginaire, le psychisme ascensionnel, le ciel bleu, les constellations, les nuages, la nébuleuse, l'arbre aérien, le vent.

Si, d'un côté, la poésie donne à Bachelard l'occasion de définir la théorie de l'imagination, de l'autre côté, la théorie de l'imagination ouvre un nouvel accès à la compréhension de la poésie. Jamais peut-être on n'a mieux fait ressortir ce qui fait le génie de Shelley qu'en opposant à la triple correspondance «du diaphane, du léger et du sonore», dont est fait le tissu aérien de sa poésie cosmique, le triple accord «du froid, du silence et de la hauteur» qui résonne chez un autre poète de l'ascension: Nietzsche. Toute la philosophie du *Zarathoustra* s'éclaire quand on la dynamise en la ramenant à la dialectique des sommets et de l'abîme. «Jamais le bien et le mal n'ont été si rapprochés, mieux, jamais le bien et le mal, le haut et le bas n'ont été si nettement cause réciproque l'un de l'autre. Qui triomphe du vertige intègre l'expérience du

vertige dans son triomphe même» (p. 181). Mais il faut trouver la nuance juste de ce triomphe de la légèreté, de cette victoire libératrice sur «l'esprit de lourdeur». A propos de la phrase qu'il cite en allemand: «Jetzt bin ich leicht, jetzt fliege ich, jetzt sehe ich mich unter mir, jetzt tanzt ein Gott durch mich», Bachelard en déplorant l'impossibilité de rendre en français le mot «jetzt», s'écrie: «Par quelle infortune la langue française est-elle privée des mots indispensables à une psychologie de l'instant? Comment rendre la décision d'une révolution de l'être, comment rompre la paresse du continu avec les mots: maintenant, dès à présent, dorénavant . . .? La culture de la volonté réclame des monosyllabes. L'énergie d'une langue est souvent aussi intraduisible que sa poésie. L'imagination dynamique reçoit de la langue des impulsions primitives» (p. 167). Et la phrase: «Hélas! je suis triste avec toi, monstre obscur . . .», lui arrache le cri: «Comme notre Hélas! rend mal l'âcre soupir de l'Ach! allemand! Là encore l'instant du dégoût de soi, du dégoût de l'univers a besoin du facteur de simultanéité qu'est un monosyllabe» (p. 168).

La mobilité visionnaire de Bachelard le sert merveilleusement dans l'analyse des images littéraires. La «priorité du dynamique sur le formel» (p. 12) demande qu'on saisisse les images dans le mouvement de leur formation et non pas en partant de la forme achevée. Les rapports entre le mouvement et la forme font jaillir les observations les plus inattendues. Voilà par exemple ce que suggère, à celui qui observe l'oiseau, la dialectique du vol et de la couleur, du mouvement et de la parure: «Le vol doit créer sa propre couleur . . . l'oiseau qui vole dans nos rêves et dans les poèmes sincères ne saurait être de couleurs bariolées. Le plus souvent, il est bleu ou il est noir: il monte ou il descend. . . On ne voit la beauté du plumage que lorsque l'oiseau se pose à terre. . . Le paon est éminemment terrestre . . . on ne peut être à la fois alouette ou paon» (p. 80). L'arbre non plus, image verticalisante par excellence, n'intéresse par le défini de sa forme. Il inspire à Bachelard la remarque: «Si le comique c'est du mécanique plaqué sur le vivant, le suprême ridicule c'est du géométrique plaqué sur du végétal» (p. 235).

Manomètre en main Bachelard mesure la vitalité des images. Il détecte les images inertes, apprises, figées, qui bloquent l'imagination. Il leur oppose les images vivantes, originales, nées dans l'élan du mouvement imaginatif. Il montre qu'il faut les prendre au bon moment. Trop facilement les images aériennes s'évaporent ou se cristallisent. C'est entre deux qu'il faut les saisir. En rendant sensible la puissance verticalisante des images il met en pratique

le précepte de Jean Paul: «L'homme doit être *soulevé* pour être *transformé*» (cité p. 296). Devant le ciel étoilé Bachelard fait contraster au didactisme sentimental de George Sand le dynamisme visionnaire de Maurice de Guérin. Dans la *Bacchante* la constellation de Callisto n'est pas évoquée dans sa forme: «Pénétrée d'une ivresse éternelle, Callisto se tient inclinée sur le pôle, tandisque l'ordre entier des constellations passe et abaisse son cours vers l'océan, telle, durant la nuit, je gardais l'immobilité au sommet des monts». Le poète nous donne «la pure image du mouvement lent, tranquille, céleste, du mouvement sans devenir et sans arrêt, étranger à tous les coups du destin, à toute la séduction des buts» (p. 208 s.). Cet «absolu de la lenteur» que nous enseignent les constellations et qui donne à la prose de Maurice de Guérin son charme indéfinissable nous place dans le *temps de la nuit*. «Le temps du jour traversé de mille tâches, dispersé et perdu dans les gestes effrénés, vécu et revécu dans la chair, apparaît dans toute sa vanité. L'être rêvant dans la nuit sereine trouve le merveilleux tissu du *temps qui se repose*.»

Grâce à son flair dynamique Bachelard entre de plain-pied dans la poésie moderne. «Si la critique littéraire — dit-il — manque à comprendre tant de poèmes de notre génération, c'est parce qu'elle les juge comme un monde des formes alors qu'ils sont un monde de mouvement» (p. 217). Si originales que soient les interprétations que Bachelard donne des représentants de la grande tradition littéraire européenne — Dante, «le plus verticalisant des poètes, le poète qui explore les deux verticales du Paradis et de l'Enfer», Balzac, qui cherche désespérément la hauteur «pour échapper au gouffre», Strindberg, «écartelé entre le ciel et la terre, chimiste et visionnaire», Blake, «le héros de l'arrachement», Goethe, qui dans Euphorion nous procure «l'euphorie du bondissement» (pour n'en citer que quelques-uns et par des formules qui ne prennent leur signification qu'en face des textes que commente Bachelard), on sent que son amour le plus compréhensif va vers les poètes contemporains: Rilke, Milosz, Valéry, Crevel, Supervielle, Eluard. Déjà par l'ambiance où il les place les simples citations s'illuminent d'une clarté toute nouvelle.

La poésie de Supervielle nous montre que la main «n'est pas nécessairement liée à la géométrie de l'objet tangible, proche, résistant... C'est vraiment par un maniement doux et lent que se constituent les images de Supervielle... Sans une imagination proprement dynamique, formée dans le dynamisme de la main, comment comprendre les vers:

Les mains donnèrent leur nom au soleil, à la belle journée
Elles appelèrent «tremblement» cette légère hésitation
Qui leur venait du cœur humain à l'autre bout des veines chaudes.
(Miracle de l'Aveugle.)

Une page de Paul Eluard lui inspire toute une métaphysique de la rêverie aérienne. On retrouve dans ce commentaire les intuitions fondamentales du livre sous leur forme la plus transparente. La «glace sans tain» d'Eluard évoque à elle seule un au-delà pur, sans en-deça. «D'abord il n'y a *rien*, puis il y a un rien *profond*, ensuite il y a une *profondeur* bleue... Devant un ciel d'où sont bannis les objets naîtra un sujet imaginaire d'où sont bannis les souvenirs. Le loin et l'immédiat se nouent. Le loin de l'objet et l'immédiat du sujet... Extrême solitude où la matière se dissout, se perd... Telles devraient être pour le sujet solitaire, devant un univers décoloré, les leçons d'une *philosophie de l'effacement*» (p. 194 s.).

Bachelard se place ici dans le grand courant de la pensée et de la poésie modernes. Il développe avec une mobilité toute française les profondes intuitions des mystiques allemands de Jakob Boehme à Rudolf Kassner. Il participe au renouveau de la pensée dialectique d'un Hegel, d'un Marx, d'un Lukacs, mais en la plaçant dans l'immense horizon métaphysique d'un Martin Heidegger.

La légéreté primesautière de sa pensée nous fait quelquefois l'effet d'un jeu — on voit folâtrer par les champs un Français, ivre de s'être libéré des contraintes usées de la pensée cartésienne — mais ce jeu a le droit de se jouer des vieux schèmes de la logique parce qu'il se met dans la présence sacrée d'une logique plus stricte en même temps que plus souple: la logique de la création.

On ne peut mieux résumer la leçon tonique qui se dégage de ce livre qu'en citant une autre phrase de Paul Eluard que commente l'auteur (p. 217):

«L'honneur de vivre vaut bien qu'on s'efforce de vivifier.»

Th. Spoerri

KLASSIK UND BAROCK BEI RONSARD

Die literarische Stilkritik hat von der Kunstgeschichte und in hervorragendem Mass von der durch Wölfflin geübten Betrachtungsweise entscheidende Antriebe empfangen. Heute scheint es, als seien diese Antriebe zum Stillstand gekommen. Aber selbst wenn die Grenzen von Wölfflins Methode sich offenbart haben, ist nicht zu verkennen, dass sie der Literarwissenschaft sowohl als sich voll rechtfertigendes Erkenntniswerkzeug wie als blosse Arbeitshypothese die grössten Dienste erwiesen hat. Und schliesslich hat jede Methode noch ihre durchaus ernst zu nehmende negative Nützlichkeit: zu sehen, wo und wie sie versagt, eröffnet oft ebenso wesentliche Erkenntnis an dem betrachteten Gegenstand, wie wenn die Methode sich direkt anwenden liesse. Jedenfalls bleibt es unbestreitbare Pflicht der literarischen Stilbetrachtung, ihre Dankesschuld bei der Kunstbetrachtung im weiteren Sinn und bei Wölfflin im besonderen anzumelden. Das ist wieder einmal geschehen in dem Aufsatz eines repräsentativen Stilkritikers. Marcel Raymond hat in der Festschrift Wölfflin *Concinnitas* versucht, an Ronsard's Lyrik die Wesenszüge von Klassik und Barock zu erhellen.[1]

Die Arbeit Raymond's ist in zwiefacher Hinsicht bedeutsam. Auf der einen Seite gibt sie uns, wie es bei diesem spürsicheren Gelehrten nicht anders zu erwarten ist, eine Fülle künstlerischer Einzeleinsichten in die Grösse Ronsard's, auf der anderen Seite führt sie uns auf eine besondere Art, von der noch zu reden sein wird, in das überaus schwierige und einzigartige Problem des französischen Barock und seiner Auseinandersetzung mit dem Klassischen.

Raymond's Essai ruht unablösbar der Deutung einiger Gedichte Ronsard's auf, die ihm die gesuchten Wesenszüge besonders deutlich aufzuzeigen scheinen. Seine Beispiele gliedern sich in drei Gruppen. Eine erste mit ausgesprochen klassischer Zielrichtung enthält ein nach Ursprung und Vollendung klassisches Gedicht, ein anderes mit unterirdischen, dem Klassischen widerstrebenden barocken Zügen und ein drittes das, auf barockem Lebensgefühl erwachsend, mit bewusster Zähmung klassisch geworden ist. Eine zweite, schwerer zu umgrenzende Gruppe enthält Werke des Über-

[1] Marcel Raymond, *Classique et Baroque dans la Poésie de Ronsard*, Basel 1944.

gangs, in denen sich Züge des spätmittelalterlichen franko-flämischen Realismus schon in barocker Ausprägung ankünden. Eine dritte Gruppe dann zeigt eine ausgesprochen barocke Zielsetzung, die sich in preziöser und in «klassischer» Ausprägung zeigt, wobei das Wort «klassisch» jetzt im Sinn des grand siècle gefasst werden muss.

In dem Sonnet auf Maries Tod *Comme on voit sur la branche au mois de may la rose* findet Raymond alle von Wölfflin aufgezeigten Wesenszüge des Klassischen. Wenn dieses Gedicht nicht klassisch sei, habe das Wort keinen Sinn. Der Dichter lasse sich nach Poussin's Ideal nicht von den Dingen mitnehmen («ne se laisse pas prendre par les choses»). Reine, unablenkbare Betrachtung herrsche, die auch den Dingen den Stempel der Reinheit, der elementaren Wesentlichkeit aufdrücke. «Nul déchirement, nulle passion, pas trace de désespoir dans ce poème funèbre, qui respire au contraire la sérénité.» Keine Steigerung, kein Bruch, keine unvorbereitete Überraschung, gleichmässiges Licht über allen klar als solche gestalteten Teilen. Diesem Willen zum Gleichmass muss sich sogar die Sonnetform bis ins Letzte fügen. Die ihr durch den Wechsel von vierzeiliger zu dreizeiliger Strophe wesentlich innewohnende Beschleunigung und Verdichtung wird hier dadurch aufgehoben, dass die zwei Mittelverse den Tod der Rose malen und überleiten zum Tod des Mädchens. So zerfällt das Sonnet in zwei symmetrische Gruppen von je sechs Versen (1—6 Schönheit der Rose, 9—14 Schönheit, Tod und festliche Totenehrung des Mädchens), die durch das rhythmisch raffiniert nachgebildete Zerblättern der Rose (7—8) zugleich getrennt und verbunden werden.

Diesem objektiv klassischen Gedicht, das seine Klassik einer naiv untragischen Lebenshaltung zu verdanken scheint, lässt Raymond die Interpretation der Ode *Quand je suis vingt ou trente mois / Sans retourner au Vandomois* folgen, wo er hinter einem klassisch geordneten sprachlichen Kosmos solchem widerstrebende persönliche Neigungen des Dichters entdeckt und diesen von den Dingen beherrscht findet, indem die Sprache sich auf ihnen abgiesse. War die Musik in dem vorher gedeuteten Sonnet ein durchaus tektonisches Element, so wird sie hier zum Echo. Dieses Gedicht sei wohl klassisch, aber so wie es die Schule von Fontainebleau sei: im Vergleich zu den Italienern traulicher, weniger abgezogen, sinnlicher, bewegter und schon hindeutend auf die Gefahr des Manierismus.

Als drittes Beispiel klassischer Gestaltung zeigt Raymond die *Hymne aux étoiles*. Ihr Thema ist die unendliche Verflochtenheit der Geschöpfe, das ewige Werden und Vergehen. Kann solches

überhaupt klassisch werden, so nur durch äusserste Verwandlung. Hier ist keine in sich noch kindhaft ruhende Welt, deren klassische Form naiv entstände, hier ist aber auch kein übereiliges Hineinschlüpfen in eine kanonisch gültige Form, die äusserliche Befreiung von persönlicher Drängnis verhiesse. Hier ist heroische Verwandlung der Unordnung in Ordnung kraft der Virtus. «Le mot classique prendrait ici un sens particulier, hors de toute considération d'école et de style collectif. Il désignerait une réussite personnelle...» Aber eine solche Klassik könne nur auf unklassischem Boden erwachsen (barockem oder romantischem), und wir finden hier Raymond ganz nahe an Gide's Definition des Klassischen als einer «gezähmten Romantik».

Bei den Werken unklassischer Haltung oder unklassischer Absicht kompliziert sich nun die Fragestellung. Der Barock ist in Frankreich oft von der Spätgotik kaum zu unterscheiden. Und da wir Ronsard ganz eigentlich am geometrischen Ort antreffen, wo sich unterbewusste mittelalterliche Kräfte (die ihrerseits schon sehr viel antikes Gut in sich tragen), bewusste antike Einflüsse (die aber meist aus den unklassischen Zeiten der Antike stammen) und barocker Vitalismus treffen, so ist klare Scheidung ganz besonders schwer. Es ist auch nicht so, dass Ronsard zur Zeit leidenschaftlichsten Ergreifens von antikem Gut dem Klassischen am nächsten wäre. Gerade diese Leidenschaft der Annahme bricht dem Nichtklassischen in ihm Bahn, während das Schaffen in den volkstümlicheren, noch vom Mittelalter her entwickelten Formen ihn durch die Ausschaltung eifervollen Ehrgeizes eher zu klassischer Heiterkeit gelangen lässt. So seien etwa Ronsard's Hymnen dem Barock sehr nahe. Sie sind mehr willentlich als tatsächlich metaphysisch, erliegen dem Sagenzauber der Antike, schweifen aus in epische Breite und dramatische Bewegtheit. Das Grundthema von Ronsard's Kunst, die ewige Veränderung der Dinge, bildet sich nicht ab in einer Form der Gegenspannung, sondern strömt frei aus in prächtiger Buntheit, die bis zu rubenshaftem Pomp gehen mag. In den völlig freien Formen aber, in den Folâtries möchte Raymond mehr mittelalterliche Empfindung noch verspüren, eben jenen franko-flämischen Realismus, der die französische Kunst des 14. und 15. Jahrhunderts bestimmt. Hier nimmt das Thema der Verwandlung groteske Züge an und schreckt vor keiner Fülle mehr zurück. «Telle est la ‚loi' de la fatrasie, simple formule d'un instinct vital qui libère le trop-plein de ses forces. La composition ne peut être qu'une juxtaposition d'éléments de plus en plus expressifs. Frapper toujours plus fort; il ne saurait y avoir d'autre principe d'unité que celui du crescendo dans l'ordre du sentiment,

ici le fantastique plaisant. Rien sans doute de moins classique.» Wie soll hier die Grenze gegen Spätgotik und Barock gezogen werden? «Ce qui les distingue d'emblée des productions du moyen-âge, c'est leur mouvement fluvial, leur animation intérieure, leur aspect ‚floride', leur richesse en vocables ‚signifiants'. Il faut se rendre à l'évidence: nous sommes ici dans une des voies qui assurent le passage du réalisme médiéval, singulièrement étoffé et façonné au contact des Anciens, à une poésie de caractère lyrique ou épique où l'on discerne certains traits du baroque.»

Man sieht: wo es sich darum handelt, ein dichterisches Gebilde rein aus sich heraus zu kennzeichnen, verfügt Raymond über eine durchaus ungewöhnliche Subtilität und Exaktheit der Empfindung. Handelt es sich aber darum, diese Gebilde in Kategorien einzufangen, wie er es in seiner Problemstellung verspricht, so wird er seltsam zögernd. Das berührt uns noch einmal in den letzten Gedichten, die er interpretiert: einem Blason du Sein aus den *Sonnets pour Hélène: Ma Dame se levoit un beau matin d'Esté*, dem *Bain de Callirée* und einer Elegie auf Maria Stuart: *Bien que le trait de vostre belle face* ... Raymond geht wiederum aus vom Thema der Verwandlung, dem er hier mit einer solchen Versenkung nachspürt, dass man auf die Idee kommt, der Aufsatz hätte, wäre er nicht im Rahmen der Festschrift Wölfflin erschienen, sich nennen müssen: «Das Motiv der Verwandlung bei Ronsard». Das Sonnet für Hélène wie das *Bain de Callirée* formen das Thema der Vergöttlichung der Geliebten aus. Aber wie verschieden. Um die Schönheit Hélène's vor der Zerstörung zu retten, verwandelt sie der Dichter in eine Statue. «Transformant ses tétins en deux boules marbrines» — das ist Leitmotiv und krönender Schlussvers des Sonnets. Der Eingangsvers «Ma Dame se levoit un beau matin d'Esté» entspricht in seiner lässig natürlichen Anmut dem familiären «tétin» des Schlusses, wird aber gleich eingefangen von sich ständig verdichtenden mythologischen Motiven, die alle kreisen um die Vorstellung des Steinernen, Kostbaren, Runden, bis im vorletzten Vers sie auch noch das Elend der condition humaine einbegreift: «Et quand la peur de mort tout le corps luy glaça», aber nur um diese zum Werkzeug der Verewigung zu machen und den letzten Vers mit der höchstmöglichen Gegenspannung zu erhöhen. Raymond lässt den Leser die ganze Kostbarkeit dieses Sonnets erleben, fährt dann aber fort: «Je ne donnerai pas ce sonnet pour un échantillon de style pur, mais plutôt de cet art intermédiaire où apparaissent certains caractères du baroque, et qui porte en France le nom de la Renaissance.» Plötzlich wird also das Wölfflin'sche System nur so im Vorüber-

gehen durchkreuzt durch eine Gleichsetzung von Renaissance mit Barock im Raume Frankreichs.

In dem *Bain de Callirée* studiert Raymond das Verwandlungsmotiv in der Form einer Entkörperlichung. «A la transmutation de l'ordre minéral (im vorhergehenden Sonnet) correspond une échelle ascendante qui assure le passage du simple fluide au spirituel pur. Callirée, assimilée à Vénus au bain, finit au ciel, quintessence, accompagnée des attributs étoilés de la cuve et de la cruche.» Preziosität der Phantasie, die hinstrebt zu einer «incandescence des images». Kunst, die von jedem Naturalismus denkbar entfernt ist und der Natur die Dinge nur abfordert, um sie aufzulösen in ein atmosphärisches, geistiges Versprühen. Raymond möchte dabei an gewisse barocke Werke Italiens oder Spaniens denken. Die geheime Absicht des Gedichts aber sei entschiedener barockisierend als die Formen, ein schon schwach tektonisches Ganzes finde sich noch ab mit einer linearen Zeichenführung.

Die Elegie auf Maria Stuart, von der Raymond freilich nach eigenem Eingeständnis nur ein schwaches Viertel anführen kann zur Stützung seiner Deutung, scheint ihm nun einen Höhepunkt rein barocker Vollendung bei Ronsard aufzuzeigen. Dieses Fragment allerdings weiss uns Raymond beglückend zu deuten. Er findet in diesen Zehnsilblern eine einzigartige Festlichkeit. Die Verse fluten im Enjambement bruchlos weiter, die Bilder öffnen sich in alle Tiefen der Zeit und des Raums, werden aber zur Einheit gefasst von einer Gefühlsstimmung, die sich gleichmässig verteilt durch die innere Organisation einer an sich offenen Form. Wohl habe erst die Schulung an der Antike diese souveräne Kunst ermöglicht, aber diese enthalte doch gar nichts eigentlich Gräcolateinisches mehr zum Unterschied von dem zu Anfang gedeuteten naiv der Antike anempfundenen Sonnet auf die tote Marie. Der Barock als Synthese jener mittelalterlichen und Renaissance-Kräfte erkläre dieses Gedicht am besten. Hier müsste freilich bedacht werden, dass dieser barocke Zug, wie auch in anderen Gedichten Ronsard's, nicht durchgehalten wird. Die Form lockert sich nur stellenweise, um dann wieder in die Verfestigung des Einzelnen zurückzukehren. So möchte man beinahe so weit gehen, in solchen Partien, die einzeln betrachtet wohl barock erscheinen, nur einen Wesenszug m e h r der französischen Renaissance zu sehen, der Fülle, Abwechslung, anekdotischer Zauber alles bedeutet. Von b a r o c k e n T e i l e n zu sprechen ist streng genommen eine contradictio in adjecto.

Wenn der Leser sich durch Raymond's Forschungen durchge-

arbeitet hat — und Arbeit ist nötig, denn Raymond's Darstellung ist bei aller unpedantischen Diskretion in jeder Einzelheit sachlich untermauert — dann wird er einen starken Eindruck von Ronsard's Reichtum in sich tragen. Hinsichtlich des eigentlich gestellten Themas «Klassik und Barock» aber wird er scheinbar viel weniger klar sehen als zuvor. Raymond's Untersuchung ist ein typisches Beispiel für jene in der Wissenschaft nicht zu verachtende Erscheinung des negativen Resultats. Ist Ronsard klassisch — wie es seine Verteidiger haben wollten? Oder ist er barock — wie es seine Feinde wahr haben wollten, indem sie dem Wort «barock» seinen alten, verächtlichen Sinn gaben? Oder ist er barock in dem neuen Sinn, den ihm jetzt viele seiner Bewunderer zuschreiben? Und wenn er beides ist und mittelalterlich dazu und renaissancehaft, was haben dann Kategorien noch für einen Sinn? «Jeder Autor hat einen Sinn, in welchem alle entgegengesetzten Stellen sich vertragen, oder er hat überhaupt keinen Sinn», sagt Pascal. Und weiter: was haben Kategorien für eine Berechtigung, wenn man sie so sehr verästeln muss, dass kaum noch ein spürbarer Unterschied besteht zwischen den äussersten Verfaserungen der einen und den anstossenden äussersten der nächsten Kategorie? Was wir also an sehr wesentlichem allgemein geistesgeschichtlichem Gewinn aus Raymond's Arbeit herauslesen, ist, dass Wölfflins Stiltafeln wohl für Italien und auch noch für Deutschland erleuchtend sind durch ihre Durchführbarkeit, für Frankreich aber durch ihre Undurchführbarkeit. Nicht umsonst hat ja Wölfflin selber in seinen *Grundbegriffen* folgerichtig darauf verzichtet, mit französischen Beispielen zu argumentieren. Und für Ronsard im besonderen möchten wir aus Raymond's Interpretationen doch als gemeinsamen Nenner die französische Renaissance herauslesen, in der allein alle genannten Züge sich vereinigen. Die französische Renaissance, die eben in ihren tieferen, schöpferischen Schichten sich nie rein abgesetzt hat gegen den style flamboyant und seine Auferstehung im Barock.

Klassik und Renaissance fallen in Italien weitgehend zusammen, und dieses Zusammenfallen war ein Glücksfall, der jenen Willen zum ruhenden Gleichgewicht, der beiden eigen ist, zur gesteigerten Auswirkung bringen musste. In Frankreich ist dieses Zusammenfallen, wie wir aus Raymond's Ronsard-Interpretation wieder einmal sehen können, nur ein vorläufiges, vereinzeltes Geschehen, eine «réussite personnelle». Die eigentliche Klassik in Frankreich ersteht am Barock, im Widerstreit gegen den Barock. Französische Klassik ist immer zugleich mit und gegen den Barock. Und zwar einen Barock, der noch ganz vollgesogen ist von mittel-

alterlichen Kräften und einer Renaissance, die sich gegen hinten und vorn nicht mit bewusster Grundsätzlichkeit abgrenzt. Einen Barock, der sogar ein riesiges Gut an antikem Material zu verarbeiten gewusst hat. Aber einen Barock, der, weil er so unmerklich hatte wachsen können, gar nicht eigentlich zu sich, zu seiner Abgesondertheit hatte durchstossen können. Diese dauernde Auseinandersetzung mit dem Barock gibt der französischen Klassik das innerlich Gespannte, das Wache, oft Überwache. Dies macht, dass geringere Geister in ihr so leicht schal wurden, während italienische Renaissanceflachheit immer noch getragen und gerechtfertigt erscheint durch einen naturhaften Einklang von Zeitstreben und Individualstreben. Dies macht, dass, wenn die französischen Klassiker einmal überschwänglich werden, sie es immer im kämpferisch Bewussten werden, während der italienische Überschwang ein solcher des süssen Schwelgens im Gleichklang ist.

Es ist wesentlich, wenn man heute die barocken Elemente des Grand Siècle sich bewusst macht. Aber nicht dort sind diese Elemente belangvoll, wo sie offen heraustreten, sondern dort, wo sie als überwundene, unsichtbar gewordene den klassischen Werken der Franzosen den gefahrvollen, asketischen Zug verleihen. Dass sie es verschmähen, barock zu sein, das macht einen Poussin, einen Pascal, einen Racine so gross. Und so war Wölfflin durchaus im Recht, wenn er zu seinem Kanon des Klassischen Frankreich in seine Beweisführung nicht einbezog. Der Barock als solcher ist in Frankreichs wesentlichen Bezirken nicht direkt erkennbar.

Raymond's Untersuchungen an Ronsard zeigen uns einmal mehr, welche barocken Möglichkeiten in Frankreich aber bereitlagen. Und sie zeigen uns ferner die Lösung der grossen Klassiker schon vorgebildet: Klassik als individuelle Lösung, Klassik aus barocker Anlage heraus, Klassik als das fernst Liegende, Schwierigste. Allerdings möchte man dann vielleicht gerade diese Fernstenliebe als das sublimst Barocke überhaupt bezeichnen. Dieser Gedanke ist nicht so abwegig, wie er im ersten Augenblick scheinen möchte. Jede geistige Bewegung erzeugt bei denen, die sie am tiefsten ausschöpfen, die Gegenbewegung. Nicht ein Victor Hugo hat die Romantik am tiefsten erlebt, sondern ein Vigny, dem das Wort sich bis zum tödlichen Schweigen verknappt, sondern ein Baudelaire, der die strengste Form des Gedichtes aufsucht. Oder ein Flaubert, ein Stendhal, die nach einer mathematisch kühlen Richtigkeit des Ausdrucks streben. Vielleicht müsste überhaupt der Begriff des Klassischen von seiner Bindung an irgendeine bestimmte Epoche gelöst werden. Der Fall Italien hat auf eine Irrfährte gelockt. Klassik ist im nachantiken Europa meist eine Sache der

persönlichen Entscheidung, ein im Kern moralisches Problem. Es gibt Klassik auf Grund der romanischen Kunst, der gotischen, der Renaissance, des Barock, der Romantik und bis in unsere Zeit hinein. Der Fall der barocken Klassik mag uns dafür den Blick besonders schärfen. Sie hat dafür die Formel gefunden: Il ne s'agit plus de vivre, il faut régner. Das aber ist keine modisch fassbare Stilregel, sondern eine immer neu zu erkämpfende moralische Entscheidung.

Elisabeth Brock-Sulzer

DIE NEUE REALITÄT BEI GUILLAUME APOLLINAIRE

Guillaume Apollinaire, diese an der Jahrhundertwende aufblitzende Gestalt voller Widerspruch, diese Gestalt, die überall teilhat und sich überall zugleich wieder entzieht, ist schwer zu fassen. Dennoch gelang es dem prägnanten und weltmännischen Stil von Frau Giedion-Welcker in einem kürzlich erschienenen und vom Verlag beglückend schön ausgestatteten Essai[1] ein eindrucksvolles Bild dieses Poeten zu geben.

Ihre Schrift ist wissenschaftlich, insofern sie aus einer erstaunlich weiten Kenntnis[2] des ganzen Werkes und der Epoche entstand. Und sie ist es wiederum nicht, wenn wir unter Wissenschaft Analyse verstehen und ein Herausarbeiten dessen, was eine Welt im Innersten zusammenhält. Frau Giedion analysiert nicht, sie schildert. Apollinaire offenbart sich nicht nach seinem schöpferischen Gestaltungsgesetz, das letzten Endes immer nur Eines sein kann, er ist in seiner Fülle, in seinem fazettenhaft schillernden Umriss belassen. Und auch was diese neue Realität denn sei, erfährt der Leser nicht in einer bequemen Formel. Sondern er sieht sich selber mit selbstverständlicher Schlichtheit in eine Welt versetzt, wo das Wunderbare mitten im Alltag steht, wo die Linearperspektive nicht mehr gilt, in eine Welt, die freigegeben wurde an die Dynamik der Zeit, vor der sich unendliche Bezüge öffnen. Im sachlichen Sehen dieser Bezüge offenbart sich denn auch eine ganz besondere Begabung der Verfasserin. Nicht nur die Persönlichkeit und ihr Werk werden in wechselseitigen Beziehungen gesehen, sondern sie erscheinen zudem in eine ganze Welt getaucht: in die vorurteilslos und unsentimental erlebte Avantgardistenwelt vor und während des ersten Weltkrieges. Und dabei tritt eine Fülle von Übergängen zutage zu der zeitgenössischen Dichtung und ganz besonders auch der Malerei. Wir werden angeregt, nicht nur uns in diese ereignisvolle Epoche zu vertiefen, sondern auch in grossen Zusammenhängen zu sehen und die Stilkritik weit zu fassen, ja sie gleichsam auf alle Formen des Lebens auszudehnen. Und daher sei hier auf diese Schrift hingewiesen.

Gerda Neukomm.

---

[1] C. Giedion-Welcker: *Die neue Realität bei Guillaume Apollinaire.* Verlag Benteli, Bern 1945. [2] Diese ermöglichte auch die Aufstellung einer überaus wertvollen und reichen Bibliographie.

HÖLDERLIN: DER EINZIGE, spätere Fassung, Ausgabe Hellingraths, Bd. IV, S. 233

Und die Sünden der Welt, die Unverständlichkeit
Der Kenntnisse nemlich, wenn Beständiges das Geschäfftige überwächst
Der Menschen...

Was heisst das? Die Kenntnisse werden unverständlich, wenn Beständiges das Geschäftige überwächst; und darin bestehen die Sünden der Welt. «Geschäftig» bedeutet in Hölderlins späteren Dichtungen nicht «betriebsam» oder dergleichen, sondern ein Wirken heiliger Kräfte, so in der Hymne *Die Titanen:*

Wenn aber ist angezündet
Der geschäfftige Tag
Und rein das Licht...

Also dürfte eher mit dem «Beständigen» etwas Unheiliges gemeint sein. Nahe steht der Begriff der «Positivität» aus Hegels Theologischen Jugendschriften, der ein Erstarren des göttlichen Geistes im Dogma, in Satzungen und äusserlich gewordenen Gebräuchen bedeutet. Wieso werden aber durch solches Erstarren die Kenntnisse unverständlich, und wie kann die Unverständlichkeit der Kenntnisse Sünde sein? Anhand von Martin Heideggers Schrift *Vom Wesen der Wahrheit* (Frankfurt 1943) wäre eine erschöpfende Deutung auf ontologischer Basis zu gewinnen. Vielleicht lässt sich aber der Sinn des dunklen Worts in einer dem Dichter angemessenen Weise auch durch ein Beispiel erhellen.

Ich lerne einen Menschen kennen; ich versuche, ihn zu ergründen, mache mir ein Bild von ihm und fälle zuletzt wohl gar ein Urteil. Sobald das geschehen ist, hat das Beständige — in diesem Fall das endgültige Urteil — das Geschäftige, die unendlich schwingende Möglichkeit, die in jedem Menschen angelegt ist, überwachsen. Und damit ist die wahre, tiefe Erkenntnis des Seelengrundes verschlossen, wie Valéry (Variété II, 135) sagt: «Si nous accusons ou jugeons, le fond n'est pas atteint» (vergl. dazu auch L. Binswanger: Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins, Zürich 1942). Denn jeder Seelengrund ist unendlich; mein Urteil aber ist begrenzt.

Die nun eingetretene Unverständlichkeit muss Sünde heissen, weil alles Urteilen lieblos ist. Die liebende Erkenntnis urteilt nicht; sie schwingt im Unendlich-Möglichen mit und nimmt das Geliebte nicht als Festes, sondern als ständig Werdendes, sich Wandelndes, als «Geschäftiges» wahr. Drum ist auch nichts kränkender, als

wenn ein Mensch, von dem wir uns geliebt glauben, ein Urteil über uns abgibt und mit Anspruch auf Endgültigkeit sagt: «So bist du; diese Eigenschaften sind dir eigen und jene fehlen dir.» Wir haben mit Recht das Gefühl, er schliesse uns damit aus seiner Liebe aus.

Was aber vom Umgang mit Menschen gilt, das trifft auf alles Erkennen zu. Wer die Natur, als Physiker etwa, auf ihre Berechenbarkeit hin ansieht, verschliesst sich ihre Schönheit und Innigkeit. Freilich kann der Mensch, wie er auch handle, der Sünde nie entgehen. Er ist gezwungen, sich auf das Wirkliche einzulassen und sich — entgegen dem Bibelwort — ein Bild zu machen. Doch wer zu Erschütterungen bereit ist und alles Fixierte ständig wieder zerbricht, um neu aus dem Grund zu schöpfen, der ist nicht «in der Sünde ersoffen» und lebt als Begeisterter aus göttlicher Gnade. Das Gegenteil der Begeisterten sind die Schriftgelehrten, das «Otterngezücht», die Hüter der Positivität, deren Sünde gerade im Beharren auf dem Buchstaben des Gesetzes und dem gewohnheitsmässigen Urteil besteht. Ihnen ist alles — in dem tieferen Sinne des Ausdrucks — «unverständlich», wie auch dem Pedanten und Fanatiker alles unverständlich wird. E. St.

ALFRED DE MUSSET: LA NUIT DE MAI, Vers 2 – 5

La fleur de l'églantier sent ses bourgeons éclore.
Le printemps naît ce soir; les vents vont s'embraser;
Et la bergeronnette, en attendant l'aurore,
Aux premiers buissons verts commence à se poser.

Der Dichter versucht hier das zarte, noch fast verschwiegene Erwachen des Frühlings zu malen. Keine Entwicklung, die nicht auf ihrer vorläufigsten Stufe zurückgehalten würde, wobei der Dichter die Begriffe des Beginns, des Abwartens gerne verdoppelt, ja verdreifacht. (Le *printemps naît; vont* s'*embraser;* en *attendant* l'*aurore;* aux *premiers* buissons verts *commence* à *se poser.*) Der erste zitierte Vers aber vollends wird zu einer wahren Orgie der Vorläufigkeit. Die Knospen springen nicht auf, sondern es wird ihr Aufspringen nur gefühlt — von wem? Von der Blüte. Um die Distanz zum eigentlichen Geschehen zu vergrössern, macht der Dichter erst einen Sprung voran in die Zukunft der vollen Blüte und dann wieder weit zurück über den eigentlich gemeinten Zustand der Knospe hinaus ins blosse begleitende Gefühl. So schwebt das eigentlich Gemeinte wesenlos nur in der Spannung zwischen dem Noch-nicht und dem Nicht-mehr, die Wirklichkeit ist vermieden in ihrem Sein und lebt nur als Erregerin der Sehnsucht. Dass sie

nicht sei, ist für den romantischen Dichter ihre wahre Kraft.

EBS.

LAUTRÉAMONT: LES CHANTS DE MALDOROR, éd. Corti, p. 64

Vieil océan, ta grandeur matérielle ne peut se comparer qu'à la mesure qu'on se fait de ce qu'il a fallu de puissance active pour engendrer la totalité de ta masse. On ne peut t'embrasser d'un coup d'oeil... L'homme mange des substances nourrissantes, et fait d'autres efforts, dignes d'un meilleur sort, pour paraître gras. Qu'elle se gonfle tant qu'elle voudra, cette adorable grenouille. Sois tranquille, elle ne t'égalera pas en grosseur; je le suppose, du moins. Je te salue, vieil océan!

Die Gesänge Maldorors sind ein gieriges Herausfordern der Welt, in dem sich ein eruptives Genie in schrankenloser Unbedingtheit leben spürt.

Die Strophen an den Ozean lassen die historische Bedeutung dieser Herausforderung unmittelbar erkennen, indem sie sich gegen ein für Romantik und Idealismus unsterbliches Symbol metaphysischer Grösse wenden. Nichts vermöchte die Erhabenheit des Gegenstandes dämonischer zu vernichten, als die Zweideutigkeit, mit der hier die Grösse immer wieder scheinbar ernst genommen und zugleich halb parodistisch ins Materielle umgebogen wird. So ist auch der traditionelle gehobene Rhythmus der Ode in dem jede Strophe einrahmenden Anruf «Vieil océan,... Je te salue, vieil océan!» noch lebendig, um darauf immer wieder durch die Banalität eines familiären Tones gebrochen zu werden.

Der Vorgang zerstörender Brechung kann am Ende dieser Sätze von Nahem verfolgt werden. In einer wie zufällig angehängten Bemerkung steht das aus der ganzen Strophe verbannte Fürwort der ersten Person, und in einem bis dahin von scheinbar objektivem Ernst getragenen Abschnitt bricht so das Subjektive herein, um alles Vorausgegangene mit einem ironischen Lachen zu unterhöhlen: je le suppose, du moins.

Lautréamont, der auf diese Art die in Konvention und falschem Pathos erstickte Welt mit letzter Rücksichtslosigkeit zerbricht, ist der Prophet einer neuen Zeit. Ungeheure Energien werden in dieser Zertrümmerung befreit, und sie brechen sich Bahn in dem nirgends zu fassenden, überall begegnenden kalten Lachen Maldorors.

So hatten sich schon an der Wende zu einer anderen Zeit plötzlich erschlossene Kräfte im Lachen befreit: im Lachen des Rabelais.

Für die Kommenden aber stellt sich die Aufgabe, diese Energien wieder verwandelnd zu einen.

G. N.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich